مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٥٩) فبراير ١٩٩٦

عدد خاص

الثمن عشرة جنيهات

عدد خاص

ثلاث وثائق



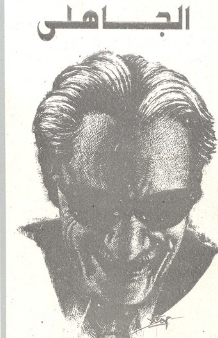
شادي عبد السلام

شعاع من مصر



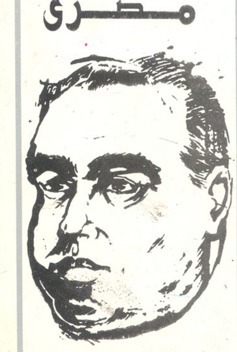
طه حسين

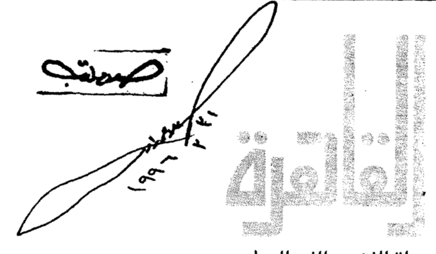
نص كتاب في الشعر الجاهلي



نصر حامد أبو زيد

محاكمة مثقف مصري





مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العدد (١٥٩) فبراير ١٩٩٦

الثمن فى مصر عشرة جنيهات

السعر لهذا العدد فقط

العراق ـ ٧٥٠٠ فلس ـ الكويت ٦,٢٥٠ دينار ـ قطر ٧٥ ريالا ـ البحرين ٧,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٣٧٥ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٦,٢٥٠ دينار ـ السعودية ١٠٠ ريالا ـ السودان ٢٣٥٠٠ ق ـ تونس ٢٠ دينارا ـ الجزائر ١٤٠ دينارا ـ المغرب ١٢٥ درهما ـ اليمن ٨٧٥ ريالا ـ ليبيا ٨ دينار ـ الإمارات ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٧,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ١٢٥٠ سنتا ـ لندن ٢٠٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة ١٠ دولارات.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

القاهرة

العــــدد ١٥٩ فـــبــــراير ١٩٩٦

فــهــرســــت:

شـادي عـبـد الـسـلام
شـعـاع مـن مـصـر



طـه حـــسـيـن
تـعـالـيـم الـعـمـيـد

نـــصــــر أبـو زيـد
خطة إعدام مثقف مصرى

من المحـــــــــــــرر

صموئيل

في أول مـــــــرة في تاريخ الصحافة الثقافية في مصر ينفد عدد خاص عن فنان أو مفكر أو أديب كما حدث لأعداد مجلة القاهرة عن شادي عبدالسلام ونصر أبو زيد، وطه حسين. واستجابة لطلب عدد هائل من القراء وصل الى درجة الإصرار ودفع الثمن مقدمًا، مما دفع الوزير فاروق حسني إلى الموافقة على إعادة طبع الأعداد المذكورة، ودفع د. سمير سرحان إلى الإسراع في الطبع حتى يكون كل شيء جاهزًا للمعرض الدولي.

لقد كان الظن كل الظن أن كتاب «في الشعر الجاهلي» لن يجد صدى إلا عند خاصة المثقفين، كما كان الظن أن العدد لن يجد مشتريًا لأن ناشرًا سبقنا إلى إصداره. ومع ذلك فلحكمة ما كان يزيد عدد القراء الذين يريدونه من مجلة «القاهرة» التي نشرت النص الكامل في أحد أعدادها.

أما في حالة شادي عبدالسلام فقد كان الشك أكبر لأن شادي بطبعه فنان لخاصة الخاصة، بالرغم من ذيوع وانتشار فيلم «المومياء» في مختلف أنحاء العالم حتى أصبح الفيلم الأجنبي رقم واحد في التليفزيون الفرنسي عام ١٩٩٥ ولكن فيلم شادي كما يقول كبار النقاد الفرنسيين فيلم «عبقري» يصلح للعرض على الخاصة والعامة على السواء وبمختلف اللغات. ومعروف جيدًا أن شادي فنان شامل: فهو تشكيلي ومعماري وسينمائي وقد برز في هذه المجالات بروزًا واضحًا في أفلام لا علاقة لها بالفراعنة أو مصر القديمة لأن روحه المصرية تنعكس على أية حضارة يقترب منها كفيلم يوسف شاهين «الناصر صلاح الدين» وهو فيلم عن التاريخ الإسلامي. لذلك كان شادي عبد السلام - ولا يزال - حاضرًا في فنوننا كمنهاج للرؤية رغم أنه غادر عالمنا وهو بعد في ذروة الشباب. لذا كان متاحًا للمثقف والمتخصص والأكاديمي، أي لأوسع جمهور في أرجاء الدنيا. ومن هنا كان أبناء وطنه في الطليعة من محبيه وعشاق فنه. وقد أتاح عدد «القاهرة» لهؤلاء جميعا فرصة الجمع بين صفوة من الكتاب والنقاد والفنانين لإبراز صورة شادي عبدالسلام وأعماله إبرازًا جليًا رائعًا جعل من التهافت على هذا العدد شيئًا طبيعيا.

ثم إن هناك العدد الخاص بـ «نصر حامد أبو زيد» وقد شغلت قضيته كل بيت مصري لأنه منذ حوالي قرن من الزمان حكمت المحكمة ببراءة المتهم في قضية مشابهة، أما في قضية «أبو زيد» - وهو الاسم نفسه للمتهم الأول - فقد حكم الاستئناف بغير ما جرى عليه العرف القانوني الذي لا يستخدم الحسبة سنوات عديدة.

والمهم أن ضمّ الأعداد الثلاثة في مجلد واحد عمل يحسب للتاريخ والشعب الذي طالب به والوزير الذي أصدر التوجيه والهيئة العامة للكتاب التي نفذت الطلب.

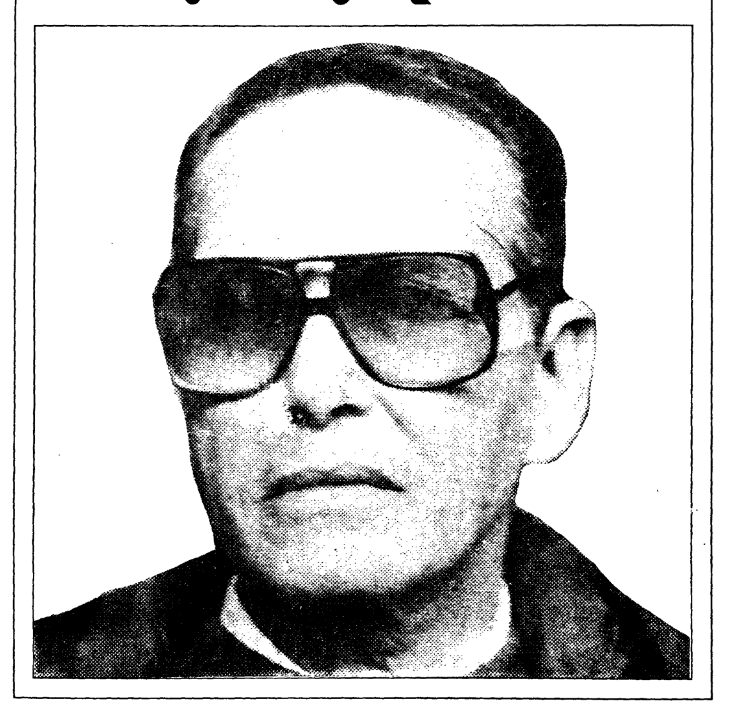
غالي

القاهرة

صبري حافظ

شادى عبد السلام

شعاع من مصر



اكتشاف وجه مصر

« يا من تذهب ستعود
يا من تنام سوف تنهض
يا من تمضى سوف تبعث
فالمجد لك
للسماء وشموخها
للأرض وعرضها
للبحار وعمقها »

من «كتاب الموتى»

في يدعو هذا المقال إلى فتح باب الحوار العام حول فكر **شادى عبد السلام** وبالذات حول نظريته أو عقيدته بتعذر قيام نهضة حقيقية لمصر الحديثة فى كل دروب الحياة ما لم يُعدْ المصريون اكتشاف وتقييم واستلهام تراثهم القديم .

لقد اقترن اسم **شادى**، وعن جدارة، بلقب الفنان، ونالت أعماله الفنية حظاً وافراً من التحليل والتمجيد ، خاصة بعد أن حظيت بالاعتراف الدولى وفازت بكم من الجوائز الدولية غير مسبوق، ولكن **شادى عبد السلام** المفكر بقى طلسماً يتشدق به البعض ويتجاهله أو يتخوفه البعض الآخر.

إن ما يميز الفنان الكبير الخالد هو الفكر والمغزى والرسالة التى ينطوى عليها عمله وقد كانت **لشادى** رسالة جريئة تحتويها أعماله الفنية الـ[illegible] وليس **المومياء** فقط ولكن أخشى أن تكون هذه الأفكار العميقة قد طغى عليها البريق الفنى الرائع والتألق الجمالى لهذه الأعمال وخاصة السينمائى منها .

إننى أحاول عبر هذا المقال إعادة فكر **شادى عبد السلام** إلى دائرة الضوء وأهدف فى هذا الإطار إلى تحقيق ثلاثة أشياء .

أولاً : محاولة لاستقراء فكر شادى فى المسألة المصرية القديمة التى سأسميها اختصاراً بالمسألة الفرعونية .

ثانيًا : سأعرض نموذجًا سابقًا للتواصل التارخى يتمثل فى مشروع أعمدة عصر النهضة الأوروبى (RENAISSANCE) لربط أوروبا المسيحية بما فيها الكلاسيكى (اليونانى - الرومانى) .

ثالثًا : إثارة بعض التساؤلات حول كيفية الاستمرار فى بحث المسألة الفرعونية بطريقة علمية متنورة بعيدة عن المهاترات السياسية والتشنجات الدينية، أو على الأقل الحيلولة دون اندثارها واختفائها مرة أخرى من محيط الوعى ولغة الخطاب العام فى مصر .



شـــــــــادى
عـــبـــد الســلام

شـــعـــــــاع
مـن مـــصــــر

١ ـ شادى عبد السلام والمسألة الفرعونية :

فى تحفته الفنية فيلم «المومياء» نرى المشهد التالى :

لصوص المقابر ينتهكون حرمة إحدى المومياوات فيمزقون كفنها وينتزعون أربطتها بحثًا عما تكتنفه من تمائم فإذا بعين فرعونية تنظر شذراً وتحملق فى وجوههم التى سرعان ما يظهر عليها الاضطراب ، إن لم يكن الخجل مما يقترفون .

إن هذه اللقطة الفذة قد حولت رفاق من ماتوا منذ آلاف السنين إلى حياة آدمية يمكن أن تمتهن . وتعبر العين ـ هذا الرمز المصرى القديم الساحر فى بريقها ولمعانها عن حيوية بالغة وحس مرهف تنفث فى المومياء الساكنة روحًا متألقة تكاد تستغيث من معذبيها .

لقد نجح **شادى** عبر هذه اللقطة الواحدة فى تحويل الفراعنة أو المصريين القدماء عمومًا ولأول مرة من أصنام جامدة نتغنى بها عن غير وعى أو ندينها عن تعصب ، أو نتجاهلها عن عدم معرفة ، إلى شيء نابض حى .

هذه هى أبعاد العبقرية الفنية التى تتخلل كل أعمال هذا الرجل . إن هذه العبقرية الفنية قد تم تبسيطها أحيانًا من فرط انبهار النقاد بها دون إدراك الأبعاد الكاملة للفكرة الكامنة وراءها .

لقد كان **شادى** يشعر بأن معاملتنا كشعب وكأمة وكحضارة للتراث المصرى القديم لا يختلف كثيراً فى مضمونه عن سلوك لصوص المقابر ، أى أننا قد انتهكنا حرمة هذه الحضارة فنهبنا كنوزها وبنينا على أطلالها ، ثم حولنا رفاتها إلى مزار للسياح طمعاً فى المادة ، ذلك لأنها فى مخيلتنا لا تعدو أن تكون سلعة شاءت الأقدار الجغرافية أن تهبها لنا ، كما وهبت البترول أو غيره من الثروات لغيرنا .

كان **شادى** يرى أن الحضارة المصرية القديمة ليست سلعة تستغل ، ولكنها تجربة إنسانية عميقة تستحق أن تدرس وتستلهم ، ويمكن أن تكون مصدر وحى لرقى مدنى شامل . إن فيلم **«المومياء»** يرصد من أوله إلى آخره استيقاظ ضمير **«ونيس»** ولفظه لممارسات قبيلته من لصوص المقابر ، فيختار التضحية برزق أهله مقابل إنقاذ الآثار والمومياوات المهددة ومن يقرأ بين السطور يدرك بطبيعة الحال أن الفيلم هو فى الظاهر فقط عن **«ونيس»** وعشيرته ونابشى الآثار . ولكنه فى الواقع عن مصر كلها التى كان **شادى** يتمنى لها أن تحذو حذو **«ونيس»** .

كان **شادى** يرجو أن يدرك المجتمع المصرى المعاصر وخاصة مفكروه كما أدرك **«ونيس»** رحلة القرابة مع الماضى الفرعونى ، وإن يعامله باحترام ، ولم يكن مبعث ذلك هو تعلقه الرومانسى بتاريخ الأجداد كما اتهمه من قبل من لم يدركوا أبعاد رسالته ، ورغم أننا لا نستطيع إنكار هذا الجانب العاطفى فى حياة رجل كان يلهو كطفل بين أعمدة المقابر المهجورة (لقطة أخرى من **المومياء**) ، علمه حسه الفنى الفذ مبكراً أن يقدر العبقرية الفنية لصانعى هذه الآثار، إلا أن الرومانسية لا تكفى لبلورة فكر أو صياغة رؤية .

وتعبر أعمال **شادى** الفنية وأحاديثه الشخصية عن فهم عقلانى لما أسميه المسألة الفرعونية ، لقد كان منزعجًا للغاية من الفجوة الهائلة التى تفصل بيننا وبين حضارتنا القديمة ، وكان مندهشًا من جهلنا أو خصومتنا تجاهها فى الوقت الذى لم يتردد فيه الغرباء عن احتضانتها واستيعابها ، لقد حاولنا فى العصر الحديث التأصيل لنهضتنا إسلاميًا وحربياً وليبراليًا وماركسيًا وتجاهلنا فقط أصل الأصول والمصدر الأكبر لمساهمتنا فى تاريخ الحضارة العالمية !

وكان **شادى** يعزو كثيراً من نواحى القصور فى حياتنا الثقافية والفنية والاجتماعية والسياسية والروحية إلى هذا الخلل الكبير كما كان يعتقد أن استيعاب مصر القديمة بشكل أو بآخر فى تيار وعينا الحديث ، أو على الأقل فهمها أو محاولة فهمها هو المفتاح للخروج من المأزق الذى نعيشه ، ولم يقصد **شادى** ـ كما يدعى بعض البسطاء ـ بعث مصر القديمة بمنطق السلفيين بتقليد المظاهر والقشور (االلغة ، الزى ، الشكليات ، الطقوس) بل كان يعتقد أن فهمًا أعمق بوسعه أن يفجر طاقات خلاقة ويسهم فى خلق مجتمع أكثر استنارة وذوقًا واعتداداً بالنفس.

ويمكننى أن أوجز تصوره للمساهمة الإيجابية للتراث الفرعونى فى حياتنا المعاصرة على النحو التالى :

● تعميق الوعى الفنى والتذوق الجمالى :

كان **شادى** أولاً وأخيراً فناناً وذواقة ولا أبالغ إذا قلت إن ذلك كان مبعث اهتمامه بحضارة مصر القديمة وتقديره لها ، إن إزدهار الفنون هو سمة الحضارات العالية التى تميزها عن القوى السياسية والعسكرية وحتى الاقتصادية ، وقد وصل الفراعنة فى زمنهم بفنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والحرف اليدوية إلى ارتفاعات شاهقة يمثل بعدها سجل الفنون المصرية انتكاسة واضحة ، إن بعض هذه الفنون كالتصوير والنحت قد انقرضت تماماً حتى بعثت تحت تأثير أوروبا فى العصر الحديث، وقد غاب الإنسان كموضوع للفنون قروناً طويلة عن وجداننا ، ويعكس هذا غياب دوره فى قطاعات أخرى لأن الفن مرآة للمجتمع وروح العصر . وبوسع المرء أن يتساءل مع **شادى** عما إذا كان التطور المصرى القديم لم ينقطع خلال العصور التالية لعصر البطالمة ؟!

إن المجتمع المفتقر إلى الروح الفنية والذى لا يقدر العمل الخلاق هو مجتمع فقير حضارياً وإنسانياً، ولو أمكن إحياء الوعى الفنى لمصر القديمة لما وصل الحال بنا إلى حد أن تحارب جهات مؤثرة بعض أفرع الفنون الرئيسية ، ويذهب فيه البعض إلى تحريم الفن .

إن افتقاد حياتنا لكثير من نواحى الجمال بدءاً بتخطيط المدن وانتهاء بالزى الشخصى يدل على اندثار التقليد الجمالى (AESTHETICS) لمصر القديمة تماماً وحلول منظومة أخرى غريبة للقيم والذوق محلها . وكان **شادى** يرى أن العودة إلى الأصول فى هذه الحالة هو خطوة إلى الأمام وهى الأرضية الوحيدة التى يمكن فوقها استعارة وتوطين الأشكال الفنية الغربية التى تنمو حالياً كنبات شيطانى فى قرية غريبة عنه وغير منسجمة معه .

وقد حاول شادى عن طريق إبراز أدق التفاصيل الفنية والعملية فى فيلم «كرسى توت عنخ آمون» أن يلقن الجيل الصاعد درساً عن قيمة العمل اليدوى ، والتفوق الإبداعى المصرى القديم ، وأن يثبت فى الوقت نفسه أن هذه التقاليد مازالت كامنة فى مخيلة المصرى الحديث وإن كانت تحتاج لأن تنفض التراب عنها ، وأن تصقل وفى هذا المضمار كما فى غيره كان يهم **شادى** إحياء المبدأ والتقاليد أكثر من إحياء التفاصيل التاريخية التى يستحيل تكرارها.

إن عودة الوعى بالروح الفنية والإنجاز التكنيكى والإحساس بالجماليات عند المصريين القدماء من شأنه التغلب على المعوقات الثقافية والاجتماعية التى عرقلت تطور الفنون المصرية فى الماضى والتمهيد لطفرة فنية جديدة .

● توسيع أفق الفكر الدينى:

لم يخفَ على **شادى** أن تصورات دينية معينة تقف حائلاً دون اتصال المصريين (مسلمين وأقباط) بتراثهم القديم . إن البعض حاول باطلاق نعوت الجاهلية والوثنية محو آلاف السنين من الفكر الدينى والأخلاقى والفلسفى الراقى الذى وصفه عالم المصريات الأمريكى بريستد بأنه فجر ضمير البشرية ولعل اختيار **شادى** لإخناتون فرعون التوحيد موضوعاً لفيلمه الأخير لم يكن محض مصادفه وكان **شادى** يهدف إلى إبراز القاسم المشترك بين كثير من الطقوس والمعتقدات المصرية القديمة وما لحقها من ديانات سماوية ، مستنتجاً أن الوحى الإلهى لم يقاطع القدماء كما يتخيل من يدعون احتكار عصر معين للحقيقة المقدسة ، ولم يكن **شادى** يهدف إلى إحياء الديانات القديمة بل إلى رد الاعتبار إليها باعتبارها منبعاً للفكر الدينى للشرق الأدنى والغرب كله .

ويترتب على ذلك نتائج مهمة أذكر منها :

* إن اكتشاف هذه الأصول المشتركة من شأنه تقوية اللحمة الوطنية بين المسلمين والأقباط .

* إن ممارسة التسامح الدينى مع الماضى يزيد من سعة أفقنا فى الحاضر ويزيل التزمت والتعصب كسمة من سمات فكرنا وممارساتنا الدينية المعاصرة .

* إن محو التحريم (TABOO) الدينى من شأنه تحرير عقولنا للبحث فى التراث الفلسفى والأدبى والأسطورى الهائل لمصر القديمة مما يضيف روافد جديدة تغذى الوجدان المصرى المعاصر وخاصة الأدبى والفنى منه .

● الفرعونية والعودة إلى المستقبل :

قد يبدو هذا العنوان للوهلة الأولى تناقضاً ولكن نظرة أعمق تكشف لنا عن اعتقاد **شادى** بأن إعادة الاتصال بمصر القديمة يمكننا فى الوقت نفسه من مدّ جسر يربطنا بالحضارة المعاصرة التى بدأت أوروبية وأضحت عالمية ، ومن البين أن جذور الحضارة الأوروبية الحديثة تعود إلى اليونان و روما القديمة أى إلى حوض البحر المتوسط الذى لعبت مصر دوراً كبيراً فى صياغة ملامحه الفكرية والعلمية والدينية .



شــــادي عــبـد الـسـلام

شـــعـــاع من مـــصـــر

إن تراجع التـأثيـر المصـرى القـديم جنوب البحـر المتوسط قد أسهم بالتأكيد فى القطيعة الحديثة بين أوروبا وبيننا . إن الشـرق الأوسط الأقـرب جـغـرافيـًا وحضارياً إلى الغرب من الشرق الأقصى مـثـلا مـازال يقف مـوقف الشك والعداء لكثير من جوانب الحضارة المعاصرة ولا يكاد يستسيغ منهـا سوى جانبهـا العلمى التكنولوجى أو بالأحـرى الاسـتـهـلاكى ، مع أن التـقـدم العلمى لا ينشـأ من فـراغ فكرى أو اجتماعى أو ثقافى .

إن إحياء الوعى بالتراث القديم يزيد من حجم الأرضية المشتركة بيننا وبين الغـرب لأنه يسلط الضـوء على عـوامل الوئام والتـفـاهم التى وصلت مع اليونان مثلاً إلى حد الانصهار ويقلل من أهمية العناصـر الخـلافـيـة . إن من سـاهم فى إرساء حجر الأساس له أولوية المشـاركة فى الحوار العالمى كشريك كامل الحقوق وليس مجرد المراقبة والاستحسان أحياناً والنفور أغلب الأحيان .

● عودة الوعى: القضاء على مركب النقص المصرى:

كان **شادى** وطنياً حتى النخاع ، وقد أدرك أن تعاقب عهود الاحتلال الأجنبى التى حولت مصر إلى أطول مستعمرة فى التـاريخ قـد ولد روحـًا انـهـزامـيـة ، وقلة اعـتـداد بالنفس تفسر الكثير من نواحى الفـشل والاخـتـنـاق فى حـيـاة المصـرى الحـديث ، فمن المسلم به أن مـا يأتى من خـارج مـصـر وإن كـان من بلاد دونهـا تاريخاً وثقافة ـ يفوق مثيله المحلى .

ولا تفـسـيـر لظاهرة تأثر المصـريين الكبيـر بعادات الدول البـتـرولية حـديثـة العهـد بالمدنيـة سوى مركب النقص هذا الذى كان **شادى** يتعجب لتمكنه من بلد أنتج إحـدى أقدم وأعظم الحضارات، إن محـو ذكرى هذه الحضارة من الوجدان المصرى الحديث . اللهم إلا إذا استثنينا قطاع السياحة ـ جرد المصريين من الحد الأدنى للفخار الوطنى الضرورى لنهوض المجتمع ولم يكن **شادى** شـوفونيـًا أو متعصبـًا ولكنه كان مـحـقـًا فى افتقاده الروح الإيجابية والثقة بالنفس فى كثير من جوانب حياتنا ، وكان يرى أن إحياء ذكرى الحضارة الفرعونية والإحساس الحـقـيـقى بهـا كـإنجـاز وليس من باب الخطابة أو الحـمـاسـة من شـأنه إعطاء المصرى الحديث دفعة قوية إلى الأمام، ولكيلا ينعت مثل هذا التفكير بأنه ضرب من الخيال أو الرومانسية المفرطة فإننى أحب أن أقارنه بفكر مماثل كان المحرك لنهضة أوروبا منذ أكثر من ستمائة عام .

إن التشابه بين شخصية **شادى** ورواد عـصـر النـهـضـة الأوروبى (١٣٠٠ ـ ١٦٠٠) ملفت للنظر من الوهلة الأولى . لقد أقر عصر النهضة ظاهرة الإنسان المتـعـدد الملكات «UOMO UNIVER-SALE»، الذى يفـيض حـيـوية ونشـاطاً مبدعـًا .. وعلى رأس هذه المواهب الفذة رجـال مـثـل «**ليـونـاردو دافـينشى**» و«**مـايكل أنجلو**» ، «**وإرازمـوس**» و«**بترارك**» فليوناردو مثلاً كان متفوقًا فى الهندسة والحساب والعمارة والجولوجيا وعلم النبات والطب والتشريح والنحت والرسم والموسيقى والشعر .

وإذا كان ليوناردو ظاهرة أوروبية لا تتكرر فإن **شادى** كان بمقاييس كثيرة أيضـًا ظاهرة مـصـرية فى عـصـره، لقد كـان **شـادى** مـعـمـارياً ورسـامـًا وكـاتبـًا ومـخـرجـًا ومـصـوراً ومـصـمـمـًا للأزياء ومتذوقًا للموسيقى ولكل الفنون الراقية، ولكن التـشـابه الذى يهمنا فى هذا المقام يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير لقد كانت رؤية مـفكرى عـصـر النـهـضـة الأوروبى وفنانيـه للمـاضى اليـونانى والرومـانى لأوروبا لا تختلف كثيراً عن رؤية **شادى** للماضى المصرى القديم .

لقـد حـاول **شـادى** عن وعى أو عن غـيـر وعـى ، منفـرداً أن يفـعل بالتـاريخ المصـرى القـديم مـا فـعله رواد عـصـر النهـضـة بالتـاريخ الأوروبى الكلاسيكى ولعل سرداً موجزاً لهذا النموذج السابق كثيراً لشادى أن يلقى بعض الضوء على تجربته وفكره .

٢ ـ نموذج عصر النهضة الأوروبى ١٣٠٠ ـ ١٦٠٠ :

إن أهم مـا يميـز هذه الحـقـبـة هو الاهـتـمـام الفـائق بدراسـة التـراث الكلاسـيكى (اليـونانى / الرومـانى) واستلهـامـه فى تطوير أنماط جـديدة من الفكر والفلسفة والفنون والعلوم والسياسة فبعد أن كانت أوروبا المسيحية تنظر إلى

ماضيها السحيق بشيء من الارتياب والاستحياء انكب الأوروبيون فى بداية هذه المرحلة فى إيطاليا أولاً ثم فى الشمال على التنقيب عن المخطوطات القديمة وإعادة اكتشاف أعمال **أرسطو وأفلاطون وفيرجيل وسيسيدو وهومر وأرشميديس وبيثاجوراس وأبوقراط** فنفض التراب عن المخطوطات الرومانية التى اكتظت بها مكتبات الأديرة كما استعيدت المخطوطات اليونانية من القسطنطينية، ولا يجوز إهمال حلقة الوصل الأندلسية التى يمثلها فى المقام الأول «**ابن رشد**» وأتباعه .

وقد كان الانبهار بالروائع الكلاسيكية المعاد اكتشافها بعد قرون طويلة كبيراً عبر عنه **بترارك** فى «رسائله إلى الكتاب القدماء»، وكذلك **دانتى** فى الكوميديا الإلهية، ففى هذا العمل الرمزى يتوه **دانتى** (الذى يرمز إلى رجل العصور الوسطى) فى غابة مظلمة (ترمز إلى حياة القرون الوسطى) إلى أن ينقذه الشاعر الرومانى **فيرجيل** (الذى يرمز إلى حكمة العالم القديم) . ويقول **فيرجيل لدانتى** «إذا فقدتنى فسوف تظل هائماً على وجهك تائهاً» .

ولم يكن **دانتى** وحده الذى اعتقد أن العالم القديم بوسعه أن يمد أوروبا برحلة تعينها على الإبحار فى خضم المستقبل وفيما يلى تلخيص للتطورات الفكرية والفلسفية والعلمية والفنية والدينية الناتجة عن عودة الوعى بالعالم القديم :

نشأة المدرسة الإنسانية وإعلاء قيمة الإنسان:

كان علماء وفقهاء الكنيسة يقصرون اهتمامهم حتى ذلك الوقت على دراسة علوم القدماء متجنبين آدابهم وفلسفتهم لاعتبارات دينية وجاءت نقطة التحول بظهور مجموعة من المفكرين على رأسهم **بترارك**(١٣٧٤ ـ ١٣٠٤ق.م) دأبت على بعث الدراسات الإنسانية على النسق الرومانى Studia Humanitatis وكان من شأنه إحياء العلوم الإنسانية والأدبية كالتاريخ والفصاحة والخطابة واللغة والشعر والفلسفة الروحية أن عادت قيم ومشاكل الوجود الإنسانى لتتبوأ مكان الصدارة، وأصبح الإنسان الفرد وهمومه وقدره هو المقياس كما كان فى عصور ازدهار العالم القديم. وقد مهد هذا الاتجاه إلى تحول الحضارة الغربية من الانشغال بالأمور الدينية إلى الانشغال أساساً بالأمور الدنيوية التى تدور فى فلكها حياة الإنسان.

البحث العلمى :

من معالم ازدياد الاهتمامات الدنيوية الطفرة العلمية الهائلة التى مهدت الطريق لتفوق أوروبا فى العصور التالية. وترتبط هذه الطفرة بأسماء عدد من العلماء مثل **كبلر وكوبرنيكوس وجاليليو.**

والقاسم المشترك لهؤلاء جميعًا هو استلهامهم لروح البحث العلمى الحر عند اليونان واستنادهم إلى أعمال بعض العلماء القدماء من أمثال **أرشيميدس وبيتاجوراس وأريستاركوس** ورفضهم فى هذا المجال نظريات **أرسطو**. وقد توجت هذه الأبحاث بنبذ نظرية الأرض المسطحة لصالح نظرية كروية الأرض ولعل ما ترتب على هذه الثورة من آثار علمية ودينية كذلك غنى عن التعريف.

ازدهار الفنون:

لقد كانت الفنون على اختلافها هى المستفيد الأكبر من عودة الاهتمام بالعالم اليونانى الرومانى القديم. وقد أنتج عصر النهضة أعمالا نقية رائعة فى الرسم والنحت والعمارة والدراما تمثل التزاوج بين الأساليب والتكنيك القديم والمحتوى الدينى المسيحى ، وقد بدأ جيوتو giotio (١٣٣٦ ـ ١٢١٦ ق.م) فى استعارة التكنيك فى الرسم وخاصة ثلاثية الأبعاد. وقد تبعه فى القرن الرابع عشرQuatiro Cento، سلسلة من الفنانين فى فلورنسا أعادوا أمجاد التصوير اليونانى المتسم بالواقعية والحيوية، وإبراز المشاعر الفردية المتميزة، وبذلك انتهى الأسلوب البيزنطى الجامد النمطى.

وقد بلغ هذا الاتجاه قيمته فى القرن الخامس عشر على أيدى ثالوث النوابغ **ليوناردو دافينشى** (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) **ورفائيل** (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠) **ومايكل أنجلو** (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤) . وفى أعمال هؤلاء الأساتذة يعود الإنسان وخصوصيته إلى مركز الصدارة بعد قرون ساد فيها تمثيل الموضوعات الدينية. وبذلك خرج فن الرسم أخيراً من القوالب العقيمة التى كان محبوساً فيها واكتسب المرونة والواقعية والتفوق التكنيكى الذى تجسده التحف الفنية لهذا العصر، وما تبعه من نهضة فنية فيما بعد خاصة فى البلاد الواطئة.

ولم يكف الفنانون عن تناول الموضوعات الدينية بل استثناء الفن الدينى من اتباع التكنيك القديم وخاصة ثلاثية الأبعاد. وتعد أعمال **مايكل أنجلو** أحسن تعبير عن هذا المزيج وخاصة رسوماته فى قبة كنيسة السيستين Sis-tine chapel وكذلك لوحات **رفائيل**. وجدير بالذكر أن بابوات الكنيسة كانوا رعاة هذه الفنون الأوائل، وتمثل كنيسة سانت بيتر فى روما التى أمر ببنائها البابا **يوليوس الثانى** سنة ١٥٠٦ مزيجاً من المعمار اليونانى القديم المسيحى.

وما ينطبق على الرسم ينطبق كذلك على فن العمارة والفنون المسرحية التى استلهمت الدراما اليونانية وأسلوب المسرح الرومانى، وقد حقق فن المسرح أكبر تقدم



له فى إنجلترا فى عهد الملكة إليزابث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) بالغاً ذروته فى أعمال وليام شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦).

الإصلاح الدينى وسيادة الفلسفة العقلانية:

كان للتعمق فى دراسة الفلسفة والآداب اليونانية أثره فى تقوية المنهج العقلانى فى الفكر الأوروبى، وقد ترتب على ذلك إصلاح جذرى لمسيحية القرون الوسطى مهد الطريق فى نهاية الأمر لانتصار فكرة التسامح الدينى.

بداية كانت هناك محاولة للتوفيق بين الفلسفة الكلاسيكية والمعتقدات المسيحية، وقد قادت هذه المحاولات الأكاديمية الأفلاطونية التى أنشأها **كوزيمو دى ميديتشى** فى فلورنسا فى القرن الخامس عشر. وقد ترجمت أعمال **أفلاطون** من اليونانية إلى اللاتينية. وقد نفى أساتذة الأكاديمية وجود أى تناقض بين شيخ فلاسفة العالم القديم والمسيحية واعتبرت الفلسفة الروحية **لأفلاطون** طريق المفكرين إلى الإيمان.

وقد استمر الاهتمام **بأرسطو** الذى بدأه أحد أعظم فقهاء الكنيسة نفسها القديس «**توما الإكوينى**» عن طريق اتباع «**ابن رشد**» فى إيطاليا.

وقد ركزت مدرسة **أرسطو** على أهمية العقلانية وفصل الفلسفة عن أمور الفقه. ولكن رغم هذه البدايات اللاتينية (إيطاليا) فإن التحول الكبير فى الفكر الدينى جاء من شمال أوروبا (هولندا وألمانيا) بواسطة المصلحين المتنافسين **إرازموس** (١٤٦٦ - ١٥٣٦) **ولوثر** (١٤٨٣ - ١٥٤٦).

وقد ظل **إرازموس** حتى النهاية كاثوليكيا مخلصاً ولكنه كافح فى سبيل مسيحية متنورة. وقد رأى **إرازموس** أن الكتابات اليونانية والرومانية القديمة بما تحتويه من أخلاق وعظات وحكمة قيمة عن التعاليم الدينية المسيحية مما يؤكد أن مصدرها هو أيضاً وحى إلهى، وبذلك نفى احتكار الدين المنزل للفضيلة وترك الباب مفتوحاً للاجتهاد البشرى.

وقد أخضع **إرازموس** الكتب الدينية لتمحيص منطقى مستعملاً القواعد اليونانية فاكتشف فيها بعض التناقضات الظاهرة وقد قاده ذلك إلى الحث على الابتعاد عن التفسير الحرفى للكتب المنزلة والاتجاه إلى التفسير الرمزى وكانت محصلة ذلك ابتعاد الفكر الدينى عن القوالب الشكلية والقشور والتركيز على الجوهر والمغزى. وقد بلغ هذا التطور أوجه فى الحركة البروتستنتية التى أسسها **لوثر** فى ألمانيا والتى أطاحت بطقوس الكنيسة وكهنتها، وحولت الديانة المسيحية إلى عقيدة ترتبط بالضمير الفردى والعلاقة المباشرة بين الفرد وربه وتنكر تماماً أن الإنسان بوسعه عن طريق الالتزام بعبادات الدين وشكلياته أو طقوسه أن يغير حكم الله عليه أو أن يستجلب عطفه ورضاه ولا يمكن نعت هؤلاء المفكرين المتأثرين بالفلسفة اليونانية بخصومة الدين. إن **إرازموس** كان من أركان الفكر الكاثوليكى **ولوثر** هو مؤسس البروتستانتية المفرطة فى الزهد والتقوى.

ويمكننى الاستطراد فى وصف تأثير اليونان والرومان على أوروبا فى مطلع طفرتها التى أكسبتها الهيمنة على العالم بأسره لعدة قرون، ولكننى سوف أكتفى بتقييم **نيتشه** الذى لم يعرف عن الإسراف فى التحمس أو التفاؤل فهو الذى قال: «إن التردد الأولى لليونان قد زودتنا (أى أوروبا) بكل قوالب تفكيرنا».

وهنا يجوز التساؤل: هل القرون الأولى لمصر ما زال بوسعها أن تزودنا ولو ببعض القوالب أو الإيحاءات أو معالم الطريق؟

٣- تكملة المشوار: دعوة لمواصلة البحث عن الأصول:

إن الإجابة عن السؤال الأخير هى قطعاً بالإيجاب. إن أنشودة **شادى** التى لم تكتمل ليست هى فيلم اخناتون، رغم أن هذا الفيلم كان سيضيف بلا شك لغة جديدة قوية إلى الصرح الفكرى موضوع هذا المقال. إن العمل الذى لم يبدأ بعد هو استكمال مسيرة **شادى** لاكتشاف الجذور الدفينة. إن هذا العمل لم يكن ليقدر على القيام به شخص واحد ولو كان فى مرتبة **شادى** وموهبته، ولكنه يستحق أن تستنفر فى سبيل إنجازه أفضل العقول المصرية فى شتى المجالات.

لقد آن الأوان لأن يكف أبو الهول عن أن يكون رمزاً للغموض ولأن تنطق الجدران بطلاسمها ونقوشها الغريبة. إن الستار الحريرى الذى تتوارى خلفه حضارة، لم يبق منها فى بلادنا سوى

الأطلال بعد أن هاجرت أفكارها ورموزها بعيداً، يجب أن يسدل.

إن الخطوة الأولى تتمثل فى البحث والاستقصاء. إن الحضارة المصرية القديمة تستحق أن تخصص كلية أو أكاديمية خاصة لدراستها، لا أن يعهد بها إلى كلية الآثار والسياحة ! وينبغى أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريعها بين هذه الأكاديمية وبين أقسام ومعاهد المصريات فى الخارج. ثم يجب أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريعها بين هذه المؤسسة العلمية وبين المجتمع المصرى، لكى ننهى حالة الاغتراب وانفصام الشخصية التى نعيشها منذ وقت طويل.

الخطوة الثانية هى بلاشك إدخال مصر القديمة بكل عناصرها من فنون ومعتقدات وأساطير وعادات وحكمة وأدب فى مناهج التعليم، والكف عن معاملتها كما لو كانت تخص غيرنا، أو كما لو كانت آتية من الفضاء الخارجى.

الخطوة الثالثة تتمثل فى إدخال مصر القديمة بشكل أو آخر فى برامج أجهزة الإعلام، ويكون ذلك بتقديم تلك الجوانب من التراث المصرى القديم التى ما زالت لها مصداقية اليوم وليس عن طريق المسلسلات التاريخية التى تحول حياة القدماء إلى كاريكاتير.

إن وصل ما انقطع منذ قرون سيستغرق حتماً أجيالا. فمتى تقبل ليلة إحصاء السنين*؟. ■

مريدى النحاس

دكتوراه فى الاقتصاد والعلوم
السياسية ـ الولايات المتحدة

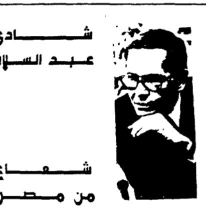
المصادر:

1- James H. Breasted, the Dawn of Conscience, New York charles Scrisbners Sons, 1947.

2- Man is the measure:the Renaissence: 1300-1600, Civilization past & Present, 4 th edition, 1972, p. 286.

3- Giorjio de Santillena, the Age of Adventure the Renaissance Philosophers New York: New American Hibrary, 1956, p. 72.

* ـ ليلة إحصاء السنين هو العنوان الإنجليزى لفيلم «المومياء».



شادى
عبد السلام

شعاع
من مصر

يوم أن تحصى السنين

فى السنة السادسة من الشهر الرابع من الفصل الثانى ، اليوم السابع من شهر برمودة فى هذا اليوم أرسل الكاهن الأكبر لآمون رع ملك الآلهة بينوزم ابن الكاهن الأكبر لآمون بيعنخى ليدفن من جديد الملك زسر كارع ابن رع (أمنحتب الأول) له الحياة والفلاح والصحة على يد المشرف على الخزانة باى...»

هكذا قرأ أحمد أفندى كمال الكتابات الهيراطيقية التى قام بتدوينها أسرة كهنة آمون، الأسرة الواحدة والعشرون على التوابيت الخشبية التى وضعوا فيها مومياوات فراعنة الدولة الحديثة حفاظاً عليهم من السرقات التى اجتاحت الدولة عقب انهيار الإمبراطورية ، والذين قاموا بحفظهم فى مقبرة مهجورة خلف الدير البحرى . وتمر حوالى ثلاثة آلاف عام ليأتى ابن مصر ومعه العلماء الفرنسيون والألمان ليقوموا بنشر أعظم اكتشاف أثرى فى نهاية القرن التاسع عشر . مومياوات فراعنة الدولة الحديثة من أحمس الأول وسقنن رع وأمنحتب الأول وتحتمس الثالث ورمسيس الثانى وستى الأول وغيرهم كثيرين.

هكذا تظهر حكمة مصر الأزلية فى تدوين التاريخ، أسرة الكهنة بدءاً من عصر أطلقوا عليه عصر النهضة تيمناً بمحاولة سياسية واقتصادية سابقة، يودون رفع شأن البلاد وإعلاء هامتها بين



شادى عبد السلام وأخته مهيبة وعمره ٦ سنوات

الأمم، وكان حفاظهم على أجساد الأجداد هو نوع من الفهم العميق لتراث الإنسان المصرى وماضيه، وكان لابد من إعادة التكفين وتسجيل ما سبق رصده لكل فرعون وما يتم عمله من قبل الكهنة وقتها. وتسرد كل الكتابات المدونة قصة خبيئة الدير البحرى وفراعينها العظام ولتصبح حكاية اكتشافهم نقطة انطلاق لعصر نهضة جديد كما رآه شادى فى فيلمه المومياء أو «يوم أن تحصى السنين».

وها هو ذا شادى يرحل عنا ونستعير نحن الاسم نفسه «يوم أن تحصى السنين»، ولكننا هذه المرة ندون سنوات عمر شادى نفسه ..إننا هذه المرة لا نعيد تكفين شادى وندون ما فعله وما نفعله نحن الآن معه .. بل إننا نكتفى بالذكرى من خلال أعوام العشرة التى عاشها رفاقه وتلاميذه يرونه فيها فناناً تشكيلياً ومعمارياً ومخرجاً ومفكراً، يعلم وينير الطريق لنقاط كثيرة فى حضارة بلاده ..

ولقد آثرنا هذه المرة أن نصمت تماما وأن ندع شادى نفسه يتكلم عن سنوات عمره .. لم نضف شيئا إلى ما قاله فهو ليس بحاجة إلى كلماتنا. بل ربما نحن وجيل قادم فى أشد الحاجة لأن نتفهم كلماته ونعيها جيدا. ذلك هو درس الحضارة وذلك قدر صناع التاريخ فى هذه البقعة من العالم يوم أن تحصى السنين. ■

مجدى عبد الرحمن



أنا من وجـــه قـــبلى والإسكندرية.. ابن عـــائلة محافظة من عائلات المنيا والإسكندرية والدى كان محاميًا من رجال القانون.. اسمى **شادى محمد محمود عبد السلام** ولدت فى الإسكندرية ولكنى لم أنقطع عن الذهاب إلى بيتنا فى المنيا طوال حياتى.. بالطبع أنا ابن الصعيد.. أحببت المنيا.. أحببت فيها كل شىء.. المنازل. الملابس. طريقة الكلام. التقاليد والعادات. الصفات الأخلاقية. إن لون أهل الصعيد هو اللون الذى يريح عينى.

١٩٥٢

كـان والدى ضـد القـصـر وضـد الاحتلال البريطانى طبعًا.. وقد قامت الثورة فى شبابى وراقبت كل ما يحدث ولكن من بعـيـد.. إننى أقف ضـد كل أشكال القهر الاجتماعى وأجد نفسى دائما على اليسار.. ليبرالياً. نعم بكل تأكيد وإن كنت أفضل مرة أخرى أن أقول إننى صعيدى.. إن الصعيد هو مصر الحقيقية.. مصر الفرعونية.

١٩٥٤

ليس هناك فنان واحد فى عائلتى فقد بدأت أرسم منذ طفولتى.. والحق أن أحداً لم يشجعنى وفى الوقت نفسه لم يمنعنى من مزاولة هوايتى.. وقد حاولت أن أقرأ. ولكن مكتبة والدى كانت قاصرة على كتب التاريخ والقانون الصعبة.. فى سن الثالثة عشرة لم يكن هناك مفر من القراءة إذ رقدت عامين فى الفراش حتى الخامسة عشرة لأن طول قامتى المتزايد كان يعرض قلبى للخطر.. وبعد هذين العامين صارت حركتى أبطأ وأصبحت انعزاليا إلى حد ما عاطفيا جدا وبليدا جدا فى الدراسة.. فى البداية سافرت إلى أوروبا لأول مرة وكان عمرى تسعة عشر عاما. ذهبت إلى باريس ولندن وروما.. كنت أريد أن أدرس المسرح ولكنى لم أتمكن من ذلك.. وعلى العكس من فترة الدراسة فى فيكتوريا كولدج حيث كنت لا أقرأ ولا أهتم بالمعرفة، بدأت أقرأ بنهم وأنا فى كلية الفنون.. وفى عام ١٩٥٤ تخرجت فى قسم العمارة..

١٩٥٦

ذهبت إلى الجيش فى سلاح الصيانة بالعباسية.. كان هذا أول لقاء جاء لى أتعرف من خلاله وبالممارسة وليس بمجرد القراءة على الشعب بجميع طبقاته وفئاته وثقافاته الحقيقية.. فأنت تتجمع مع زملائك فى التجنيد بكل نوعياتهم فى مكان واحد.. وترتدون جميعا «عفريتة» واحدة وسواء أردت أو لم ترد فلابد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم، وبعد قليل تجد نفسك قد تعودت عليهم وأصبحت واحداً منهم.. وفى هذه التجربة المهمة جداً تعودت على النظام وقوة العمل الجسمانى وابتعدت مؤقتًا فى الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن الرسم وكأنك أخذت أجازة إجبارية من هذا كله لكى يتجه عقلك اتجاهاً آخر تماما.. لقد أعطانى هذا العام الكامل من الخدمة العسكرية الفرصة لكى أفكر على مدى هذا العام فيما يمكن أن أصنعه بعد ذلك..

١٩٥٩

جاءتنى الشجاعة يومًا وطرقت باب صلاح أبو سيف فى بيته.. قلت له أريد أن أعمل فى السينما وذلك بعد أن عرفته بنفسى.. ولم يفتنى أن أذكر له أننى جاره فنحن نسكن فى شارع واحد بالزمالك.. رحب بى صلاح أبو سيف وكنت معه فى الاستوديو كل يوم..

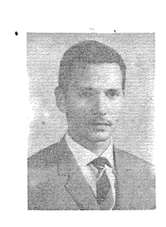
فى أول فيلم وكان فيلم «**الفتوة**» عام ٥٧ / ٥٨ تقريبا كنت شبه متفرج.. العمل الذى قمت به مجرد تدوين الوقت الذى تستغرقه كل لقطة.. ثم عملت معه بعد ذلك مساعد مخرج فى أفلام «**الوسادة الخالية**» و«**الطريق المسدود**» و«**أنا حرة**» وعملت بعدها مع الأستاذ **بركات** ثم الأستاذ **حلمى حليم** فى «**حكاية حب**» وفى هذا الفيلم عملت الديكور لأن مهندس الديكور كان غائباً.. نجح الديكور ويبدو أنه لفت الأنظار فجاءتنى عقود لعمل ديكور ثلاثة أفلام أخرى..

١٩٦١

بدأت العمل فى ديكور «**صلاح الدين الأيوبى**».. كان يخرجه **عز الدين ذو الفقار** وتوقف العمل بموته ثم عملت فى «واسلاماه» بدلا من أستاذى «ولى الدين سامح» بسبب سفره إلى الخارج كما قمت بتصميم الديكور والملابس.. الفيلم أخرجه مخرج أميركى اسمه أندور مارتن عام ١٩٦٠ وهو مخرج جيد لكنك عندما تخرج فيلمًا تاريخيًا فلابد من المعرفة الدقيقة للتاريخ والعادات واللهجات وفى رأيى أن المحاولة لم تنجح لأن الممثلين كانوا يتكلمون العربية وهى لغة لا يفهمها المخرج ولا يستطيع أن يتذوقها وبالتالى يصعب عليه توجيههم.

١٩٦٦

صممت بعد كليوباترة وقبل فرعون ديكورات عدة أفلام هى (شفيقة القبطية) و(الخطايا) و(ألمظ وعبده الحامولى) و(رابعة العدوية) و(أميرة العرب) و(أمير الدهاء) و(بين القصرين) و(السمان



شادى فى سلاح الصيانه ١٩٥٥ ـ العباسية

والخريف) ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأفلام تدور أحداثها فى ديكورات تاريخية والسبب فى ذلك نجاحى فى (وإسلاماه) وعملى فى (كليوباترة) .. لقد نلت ثقة المنتجين بعد هذين الفيلمين للعمل فى الأفلام التاريخية المختلفة.

١٩٦٦

لم أحتك **بمانكوفيتش** مخرج كليوباترة كثيراً. ولكنى عرفت **كافليروفيتش** مخرج «فرعون» جيدا فقد علمنى هذا الفنان الكثير والكثير ولن أنسى أنه أول من شجعنى على الوقوف وراء الكاميرا إذ جعلنى أخرج إحدى لقطات فيلمه، كما كان أول من شجعنى عندما شاهد «**المومياء**» بعد خروج الفيلم من المعمل مباشرة فى روما. أما فى تجربة العمل فى هذين الفيلمين فقد جعلنى أتعرف على أهم نظامين فى الإنتاج السينمائى.. نظام الشركات الرأسمالية الكبرى، ونظام المؤسسات العامة، وجعلتنى ألمس الفروق الجوهرية بينهما.. إن العمل فى فيلم كليوباترة كان أشبه بالعمل فى مصنع أما العمل فى فرعون كان أشبه بالعمل فى مدرسة.

١٩٦٧

عملت مع **روسيلليني** فى فيلم عن الحضارة وترك **روسيلليني** فى نفسى تأثيرا لم يتركه أحد غيره من الناحية الفكرية لا الإنتاجية الشكلية وذلك بما يمتاز به من بساطة التفكير السينمائى مع العمق فى الوقت نفسه «وإليه يرجع الفضل فى تحقيق رغبتى فى الانتقال إلى مهنة الإخراج».

كانت الرغبة فى الإخراج السينمائى تلح على منذ زمن طويل.. اكتشفت أننى كنت أضيع وقتى فى العمل بالديكور.. أعمل حوائط ونوافذ وأرسمها وترهقنى فى عملها ثم لا تستخدم كما أتوقع.. وقلت حان الوقت لأقول رأيى وبدأت فى كتابة «**المومياء**» الفيلم .. كان هناك إحساس قوى يدفعنى للكتابة بغض النظر عن تنفيذ الفيلم أو عدم تنفيذه .. استغرقت كتابته حوالى عام ونصف .. أوقفت خلالها أعمالى الأخرى ووصلت حالتى المالية إلى أزمة قاسية .. لكننى وجدت نفسى غير قادر على عمل أى شىء آخر غير كتابة فيلمى .. جاءتنى بعض العروض لتصميم وتنفيذ ديكورات أفلام بأجور خيالية لكن وجدت أننى أكذب عليهم وأكذب على نفسى لو قبلت.. بعد ان انتهيت من كتابة الفيلم بدأت أبحث عن طريقة لتنفيذه .. تصادف وقتها أن كنت أعمل مع **روسيلينى** فى فيلم الحضارة كما ذكرت.. عرضت عليه السيناريو أخذوه فورا بعد أن قرأه على وزير الثقافة وقتها الدكتور **ثروت عكاشة** قال له كيف تتركون هذا السيناريو ولا تنفذونه فى



الحال .. سأله الوزير عن كاتبه ولما ذكر له اسمى رد عليه الدكتور **ثروت** بأنه لا يعرفنى فأجاب **روسيللينى** : كيف تعرفه قبل أن يعمل فيلما، دعه يعمل وحينئذ فقط ستعرفه جيدا .. وقرأ الدكتور **ثروت** السيناريو فأعجب به ودخل السيناريو فى مشاريع مؤسسة السينما .

١٩٦٨

كنت قد قرأت قصة اكتشاف المومياوات فى الدير البحرى لأول مرة عام ١٩٥٦ وهى التى أصبحت موضوع أول أفلامى منذ عام ١٩٦٣ وأنا فى بولندا أثناء العمل فى فيلم **«فرعون»** قد جعلنى الحنين إلى مصر أفكر فى هذا الموضوع فى ليلة شتاء باردة جدا . قلت لنفسى أين هذا المناخ من مناخ مصر ، ومن هنا بدأت رحلة المومياء فى عقلى ، وفى عام ١٩٦٥ ظهر الشكل الأول .. قصيدة شعر من ٤٠ سطراً تقريباً كتبتها على لسان الغريب، إنها ليست قصيدة بمعنى الكلمة ولكنها نظم أقرب منها إلى الشعر ، وبعدها بدأت أكتب السيناريو فى البداية كان فيلماً واقعياً تقليدياً أطلقت عليه **«دفنوا مرة ثانية»** ثم **«ونيس»** ولكننى لم أكن متعجلا وكنت أبحث للوصول إلى الشكل الملائم تماما للتعبير عن نفسى .

وفى مارس ١٩٦٨ بدأت التصوير مع **عبد العزيز فهمى** الذى أعتبره عينى والمصور **مصطفى إمام** الذى أعتبره يدى اليمنى وأصدقائى وتلاميذى سمير عوف مساعدى الثانى وصلاح مرعى مهندس الديكور وأنسى أبو سيف مهندس الديكور وكلهم من خيرة الشباب فى السينما المصرية اليوم . لقد كتبت السيناريو قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ وصورت الفيلم فى٢٢ مارس ١٩٦٨ وكان لهذا اليوم تأثير كبير سواء كان واضحا فى الفيلم أم لا . لقد خجلت يومها من النظر إلى المرآة وفى يوم ١٢ ديسمبر توفى والدى ولا شك أن لهذا اليوم أيضا تأثيره الكبير إذ كان والدى بالنسبة لى يعنى أكثر من مجرد كونه أباً .

١٩٦٩

المومياء ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وعى أو ضمير لم ينضج بعد عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعمارى الإنجليزى على مصر عام ١٨٨٢ إننى أحاول فى الواقع أن أعبر عن قضية عامة جدا لكنها تأخذ القالب المصرى، البيئة والحياة والتاريخ ، الذى أعرفه وأحس به أكثر من غيره .

١٩٦٩

منذ عينت مشرفًا على مركز الفيلم التسجيلى وأنا هدفى الأساسى إيجاد سينمائيين صادقين أكثر منه عمل كم من الأفلام أو تنفيذ برنامج روتينى فإن فقر السينما يرجع إلى عدم وجود شخصيات سينمائية أو كما يقولون فى فرنسا ليس هناك الحوار الذى يمكن أن يخلق وسطاً من السينمائيين المثقفين وكنت أشترط دائما أن يأتى المخرج بفكرته هو ليس مستعيرا لفكرة غيره حتى يوجد ما يسمى بالمؤلف السينمائى .

١٩٧٠

«شكاوى الفلاح الفصيح» صرخة من أجل العدالة قائمة دائما . وللعلم فالبردية التى تضمنت هذه الأسطورة عمرها أربعة آلاف سنة. والمسألة هنا فى الفيلم ليست مجرد تاريخ أو إحياء بردية لها قيمة خاصة رغم ضخامة هذه القيمة فى ذاتها . لكنها بالفعل صرخة احتماء بالعدالة . وهى صرخة قائمة فى كل العهود . ما حركنى هو قيمة البردية نفسها . بردية عمرها أربعة آلاف سنة ومكتوبة بمنطق يمكن القول بأنه منطق حديث . نص أدبى رائع وواضح جدا. وهى أول قصة وجدت فى التاريخ . طبعا كان هناك (حواديت) وأساطير قبلها ، لكنها كانت كلها تابعة للدين . هذه القصة لا علاقة لها بالدين . مشكلة اجتماعية لمزارع بسيط يتجه بسلعته إلى السوق . يسرقه اللصوص . يطلب من العدالة أن تأخذ مجراها . لكن العدالة صامتة فيهاجمها . ويصرخ فى وجه السلطة . يطالب السلطة أن تكون على مستوى المسئولية موضحا مواصفات الحاكم العادل .. وهكذا حتى يسترد حقه .. أول قصة قصيرة مستقلة لكاتب مفكر فى وقته.

١٩٧٢

كنت قد توليت إدارة المركز حديثا عندما فكر المسئولون أن أعمل فيلمًا يطرح نموذجا لأوجه النشاط الثقافى المختلف للوزارة فى الباليه والموسيقى والمسرح ونشاط الفرق الفنية والثقافية المختلفة . كان المقصود طبعا عمل فيلم من النوع الإعلامى، فى البداية تهربت من الموضوع لمجرد أن قيل لى إن أعمله ولم يأت منى أنا .. قالوا : عاين الموضوع بنفسك. استعرض النشاط وتأمله ثم قل رأيك بعد ذلك .. قبلت متردداً . أمضيت سنة أصور بعض أوجه النشاط ثم أتوقف .. كانت البلد فى حالة حزن وقرف بسبب النكسة ووجدت أن الذى يقوم بالنشاط الثقافى إلى جانب الهيئات أفراد أو أطفال وبدأت أكتشف أن هناك حياة تدور رغم الكابوس وتبين لى أن الفيلم يمنحنى الفرصة للكشف عن أشياء جميلة فى حياتنا لكنها غير ظاهرة لأنها بعيدة عن الأضواء ولاتجد من يكتشفها وما تم اكتشافه منها تقتصر

المعرفة به على مجموعة خاصة، واتسعت فى نظرى فكرة الفيلم .. لم تعد محصورة داخل إطار بعض أوجه نشاط وزارة الثقافة وإنما ضمت أيضا نشاط أفراد لا علاقة لهم بالوزارة لكى أقول إن القاهرة «بناسها، تحيا رغم كل شىء» تتنفس الثقافة والفن .. عملت الفيلم دون كلمة أو تعليق ولم أحاول أن أفتعل الربط بين العناصر الاثنى عشر التى استعرضتها فى الفيلم خلال ٤٠ دقيقة .

١٩٧٣

بعد أن بدأت تصوير «جيوش الشمس» بشهر لم أكن أعرف ماذا أفعل بالضبط . الفكرة التى كانت تستحوذ على ساعة أن نشبت المعركة هى الرغبة فى التطوع لكن سنى لا تسمح ولم أعد صالحا لحمل السلاح فحملت الكاميرا وذهبت إلى الجبهة. كان يغمرنى الانفعال بالحماسة والسعادة حتى لم أدرك وجود الكاميرا معى إلا فى اليوم الثانى . وأنا بطبيعتى بطىء أو متأمل فى الأشياء ، لا أبدأ بسرعة وانفعالى يستغرق وقتا حتى يظهر. ولم يكن أمامى شىء واضح محدد أعمله، لكن ما لفت نظرى الفرحة على وجه المحارب رغم كل جهد . كانت المعابر قد امتدت والجنود ذهابا وإيابا إلى سيناء والساتر المحصن الذى حجب به الجيش الإسرائيلى رؤيتنا لتراب سيناء مقطوع فى أكثر من مكان تخترقه حركة جنودنا . لذلك كانت الابتسامة هى أول مايواجهك فى الفيلم . ربما يقولون إن الفيلم ليس به ما يكفى من الحرب أو الدم، لكن لا أحب أن أكذب .. لقد اكتشفت أن العدو على بعد عشرة كيلو مترات والطائرة تمر كالبرق هذه هى الحرب الحديثة . ماذا تعمل الكاميرا ؟! كان من المستحيل أن أصور الاشتباك الفعلى وكيف يتم ذلك دون تمثيل وإعداد سابق وهو ما يمكن أن يتم فى فيلم روائى، أما هذا الفيلم فأردت أن أحتفظ به بصدق الواقع كما يجب أن يكون عليه الفيلم التسجيلى . لذلك انصب اهتمامى على المقاتل وروحه العالية والوحدة القوية بين تلك المئات من الألوف التى تحولت فى ثانية إلى صف واحد .. ودخلت معهم فى حوار عن حياتهم وأحاسيسهم .

١٩٧٥

اكتشفت أننى لم أكن أحيا ، كنت ميتًا، هناك تعثر على حقيقتك وتتحسسها ممتدة موغلة فى الزمن .. أربعة آلاف خمسة آلاف عام . هناك ترى جنوداً مصريين .. مصريين حقًا كأنما التاريخ يندفع أمامك حيا لاهثًا شىء لا يمكن أن يوصف .. اضطرنى إلى مراجعة كل مواقفى القديمة وانعكس هذا بالضرورة على الفيلم ذاته . كان ممكنا أن أقدم أى شىء فى العام نفسه أو العام الذى يليه ولكن فى كل مرة كنت أذهب فيها إلى هناك لأشهد العودة الحية «لجيوش الشمس» إلى مقرها القديم كنت أراجع المادة المصورة من جديد .. وربما هممت فى مرة بإلقاء معظمها فى البحر .. كان لابد أن يجىء التعبير مصرياً صميما كما فى العبور مصريا صميما .

١٩٧٦

أطالب الدولة بالتدخل فى صناعة السينما بالاستديوهات المطورة والمعامل الحديثة بالإضافة إلى القيام بإنتاج الأعمال الضخمة التى تتجاوز إمكانيات الأفراد وأن تكف الدولة عن هذه العملية الخاسرة تماما فى مساعدتها أشخاص على الإثراء مقابل أن يقوموا بإنتاج أفلام هزيلة . يجب أن تمتلك الدولة قطاعا عاما فى السينما بحيث يتصل هذا القطاع بالحلقات التى قبله وهى معاهد وزارة الثقافة . فالدولة تعلم الطالب فى المعهد ، وبعد تخرجه مطلوب منها أن توفر له العمل الذى تخصص فى دراسته ، فى القطاع العام الذى تملكه ، فتضمن بذلك ألا يهدر المال والمجهود الذى أنفقته فى تعليمها لأبنائها . باختصار لا يمكن للسينما فى مصر أن تستغنى عن الدولة ، كما أنه من واجب الدولة ألا تتخلى عن السينما .

١٩٧٧

أعمل مع ثلاثة من المخرجين إبراهيم الموجى .. عاطف الطيب .. محمد شعبان . فى فيلم عن إدفو وهى قرية صغيرة فى الصعيد تبعد عن القاهرة حوالى ١٠٠٠ كيلو متر تقع بين الأقصر وأسوان ومثل معظم قرى الصعيد بنيت هذه القرية فى الأصل حول معبد قديم من معابد القرن الثالث قبل الميلاد على أنقاض معابد أخرى سابقة حتى يصل تاريخ هذه المنطقة إلى أربعة أو خمسة آلاف سنة .. ذهبنا معًا إلى هذه القرية وقمنا بدراستها على الطبيعة ومن خلال المراجع العلمية ، وسيقوم كل منا بإخراج فيلم قصير عنها تطرح فيه وجهة نظره الخاصة .. هذه التجربة بداية لسلسلة أفلام تحت عنوان «وصف مصر سينمائيا» سنحاول أن نمر على قرى مصر ومدنها مما له معالم خاصة ، نجمع سينمائيا معلومات عن مصر المعاصرة وتاريخها ووضعها الاجتماعى وعاداتها وفنونها الشعبية .. المعلومات وحدها لا تكفى ، المهم أيضا أحاسيس المخرج ووجهة نظره الخاصة .. نحن نحاول من خلال هذا المشروع أن نقدم وجه مصر كما نراه . ومن خلال هذا العمل نحاول البحث عن شكل سينمائى جديد ربما يكون أكثر أصالة وارتباطا بنا من الأشكال المنقولة عن السينما الأوروبية .

١٩٨٠

الفنان الذى يخيل له أنه لكى يغزو أوروبا عليه أن يخرج فيلما عن الفراعنة أو فيلما عن تاريخ مصر عموما فإن هذا الفنان لا يزيد عمن يصنع التماثيل الجبس المزينة ويجرى خلف السائحين فى إلحاح فإذا اشتروا منه شيئا فإنما لكى يتخلصوا منه وليس لقيمة التمثال نفسه .



١٩٨٢

إننى أسعى لسينما تفيد الناس، تعلمهم لكن بفن، وكان على أن أكتشف طريقة أو أسلوباً سينمائياً جديداً. فيلم تعليمى دون جفاف .. فيلم يعطى المعلومة ويراعى الإنسان ولا يخلو من المتعة . فيلم طريقة السرد فيه متقدمة والمعلومات مبسطة ويخلو فى الوقت نفسه من عبارات المتخصصين الضخمة والتى قد لا تصل للمتفرج العادى الذى أسعى إليه . إنما اخترت أن أتوجه للأسرة المصرية العادية، الأسرة التى تجلس أمام التليفزيون بكل أفرادها وأعتقد أننا لو أردنا المستقبل أو لو أردنا إحداث أى تحسين فعلينا الاهتمام بالبيت المصرى لأنه هو المستقبل . ومنذ بدأت أعمل وأنا أعتقد أن لى قضية .. قضيتى هى التاريخ الغائب أو المفقود .. الناس الذين تراهم فى الشارع والبيوت والمزارع والمصانع، هؤلاء الناس لهم تاريخ ساهموا يوما فى تشكيل الحياة بل وفى صنع الحياة أغنوا الإنسانية ... كيف نعيدهم للدور نفسه . كيف نستعيد مساهمتهم الإيجابية والقوية فى الحياة .. لابد أولا أن يعرفوا من هم .. وماذا كانوا وماذا قدموا .. لابد أن نوصل بين إنسان اليوم وإنسان الأمس لنقدم إنسان بكره .. هذه هى قضيتى .

١٩٨٣

أنا من مواليد المنيا وكان لهذه المنطقة تأثير كبير على، وإذا قرأت عن تل العمارنة سوف تعرف أنها بلد الشمس وقد شيدت على أجمل طراز معمارى وكانت المدينة مخططة وفيها أشجار وحدائق وكنت اقرأ ذلك كله وعند زيارة المنطقة تجدها خرائب ولا توجد فيها جدران.. مأساة حقيقية محزنة .. وكنت أقرأ كثيراً عن تل العمارنة ومن هنا جاء التفكير فى فيلم أخناتون .

إخناتون شخص له وجهة نظر محددة، وعنده حلم قوى وكبير وهو من هذه الناحية لم يكن يصلح حاكما، فالحاكم يجب أن يتميز بالدهاء وبقدر من الخبث وبقدر من الخديعة وإدراك بالظروف ومتى يتكلم ومتى يصمت ومتى يحارب ومتى ينسحب وهذه سمات الحاكم . أما **إخناتون** فكانت له سمات وملكات الفيلسوف مثل الرصاصة إذا انطلقت لا يمكن استرجاعها أو تعديل مسارها وهذا هو تكوينه وقدره . أهم مظهر فى شخصية **إخناتون** ما أفهمها هو القوة ، القوة العظيمة والثقة بالنفس . كان أخناتون كما أعتقد يرى أن حياته هو وأسرته هى المثل الأعلى بينما فى العصور السابقة له كانت الآلهة تمثل المثل الأعلى، ولهذا كانت تصور، وعندما اختفت الآلهة فى عهده صورت عائلته فى كافة الأوضاع الحياتية اليومية.. والفيلم عندى منظوره ليس **إخناتون** كشخص ولكن من منظور يتناول العهد السابق عليه والعهد التالى له .... الفيلم جاهز للتصوير تماما وكان من الممكن تنفيذه منذ عدة سنوات ولكنى أجاهد لإخراجه منذ عشر سنوات وأرجو أن أخرجه قريبا .

سأعلم الممثلين حركات وأنغام من عاشوا منذ ثلاثة آلاف سنة قبل البدء فى التصوير .. لابد لهم أن يتعلموا المشى حفاة بصورة طبيعية حدا ف الرمال الحارقة .. لقد طلبت من أحسن صناع الموسكى فى القاهرة القديمة أن يصنعوا لى بالضبط مثلما كان يصنع لتوت عنخ آمون ليتحلى بمصاغه .. الألوان نفسها.. الموازين نفسها.. المادة نفسها أو ما يشبهها .. أنا أستعمل أكثر المواد نبلا حتى أكون أكثر تقاربا من الحقيقة . أريد منك أن تفهمنى .. الممثلون ليسوا محترفين .. لقد قابلت من سيمثل دور **إخناتون** وأنا أسير فى شوارع القاهرة .. قابلت أكثر من فتاة تصلح لدور نفرتيتى ولكن على الآن أن أختار واحدة منهن .. إن أكثر من يمثل معى لا يزال بكرا .. استطيع التأثير عليهم .. إنهم غير مرتبطين بما يبعدهم عنا .. ولذا عندما سيتحلون بالمصاغ ويلبسون الشعر المستعار كالأقدمين .. الشعر المنسوج من الصوف ويرتدون الثوب الفرعونى المنسوج من القطن المصرى أو الملابس الكهنوتية بجلد الفهد .. فى هذه اللحظة ستجرى فى عروقهم دماء ملوكنا وملكاتنا وأمرائنا ومحاربينا والقساوسة والكتاب .. إنه دم الذاكرة.. لن يكونوا ممثلين ولكنهم سيصبحون ورثة.

١٩٨٤

(احنا ساعات بنقول عمرنا سبعة آلاف سنة عميانى كده) ولكن معنى ذلك كبير جدا فلو عرفت من هذه السبعة الآلاف سنة أربعين سنة فقط أكون فى هذه الحالة أشبه بشخص عمره ثلاثون سنة ولا يتذكر إلا خمس سنوات الأخيرة فقط فهذه الحيرة التى تصيبه عندئذ علينا أن نطبقها على الدولة التى يصيبها داء فقدان الذاكرة، وأنا أرى أن لدينا أجيالا تعانى من فقدان ذاكرة ثقافى وتاريخى، وكذلك أرى أن علينا أن نعيد هذه الذاكرة إليهم حتى يصبح الفرد منهم قادر على أن يقول بكره هاعمل كذا والأرض صلبة من تحته وبدون هذا فلن يستطيع أن يؤمن بفكره ولن يكون له كيان .

١٩٨٥

أجرى الأطباء عملية لإزالة الورم وأجريت عليه كافة الفحوص وأكدت تقارير الأطباء أنه كان ورما حميدا وأقول الحق لقد اعتقدت فى فترة أنه ورم غير حميد .. لكنى طردت هذه الأفكار خاصة بعد التحسن الملحوظ فى صحتى بعد إجراء العملية .. الحمد لله أنا عال جدا .. وإحساسى بالشفاء كامل، **إخناتون** جاهز ١٠٠ ٪ أحتاج فقط إلى ثمانية أشهر لاستكمال تنفيذ الملابس والديكور واختيار الممثلين ثم ابدأ فورا فى التصوير .

١٩٨٥

لقد تأخرت كثيرا جدا .. ولا أخفى عليك بأننى كنت انتظرها منذ سنوات طويلة مضت .. ولذلك فأنا سعيد بها وأشعر بأن مكانها الحقيقى هو قلبى .. عموما هذه أول مرة أتقدم فيها بعمل من أعمالى للحصول على جائزة تشجيعية من الدولة .. لست أدرى هل هذا نتيجة كسل شديد منى أم تجاهل من الآخرين .. عموما كنت أتمنى أن تكون الجوائز التشجيعية مثل التقديرية بمعنى أن يكون الترشيح من الدولة وليس بتقديم الأشخاص لأنفسهم .. لكن عموما أقول أن الدولة معذورة، فليس هناك جهة معينة تستطيع حصر جميع الأعمال الجيدة ..

١٩٨٦

لقد حافظت على نفسى طوال حياتى من التلوث التجارى .. كنت أبنى نفسى بالقراءة والبحث والتعلم، ولقد مررت بلحظات كثيرة من الضيق الشديد نتيجة أننى لا أعمل .. إن العمر نطاق محدد جدا أحس أننى ممتلئ برؤى كثيرة . وأريد أن أعمل شيئا ذا قيمة فى الحياة .. أعرف دائما أن الإمكانيات تعوقنى، أتمنى أن تتبنانى الحكومة .. إن العمل عندى هو الحياة .. إننى طوال يومى أعمل أشياء كثيرة بجدية شديدة .. أقرأ .. أكتب .. أرسم .. أنحت .. أصور .. إننى اختزن كل شيء .. أحتشد لليوم الذى أقف فيه خلف الكاميرا ، لابدأ **إخناتون**، إننى أحس أن أبناء وطنى لا يعرفون تاريخهم كما يجب، يهمنى أن أعرفهم ولو ٥٠٠ سنة من آلاف السنين من تاريخ مصر .. وعلى الآخرين أن يكملوا بقية الحلقات .. إننى لا أعمل السينما على أنها شيء استهلاكى .. ولكنى أعملها كوثيقة تاريخية للأجيال القادمة . ■

شادى عبد السلام

المراجع المأخوذ منها

كلمات شادى

(١) أحمد عبد التواب : شادى عبد السلام، مجلة التقدم العدد ٧٦ ، ١٠ / ٤ / ١٩٨١ .

(٢) د . أنور عبد الملك : شادى عبد السلام، مجلة اليوم السابع ١٩٨٦/١١/١٠ .

(٣) د . أنور عبد الملك : أهلا جيوش الشمس، مجلة اليوم السابع العدد ١٣٣ نوفمبر ١٩٨٦ .

(٤) د . أنور عبد الملك : أنهض فلن تفنى، مجلة اليوم السابع ١٩٨٦/١١/١٠ .

(٥) جميل عطية : عشر سنوات من أجل فيلم «إخناتون» أو مأساة البيت الكبير ، مجلة المنار السنة الأولى العدد ٨ أغسطس ١٩٨٥ .

(٦) سامى السلامونى : حوار لم ينشر أبدا، الإذاعة والتليفزيون ١٩٨٦/١٠/١٨ .

(٧) سمير فريد : حوار مع شادى ، نشرة نادى السينما موسم ١٩٧١ / ١٩٧٢ عدد ١١ .

(٨) عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع المخرج شادى ، مجلة البيان عدد ١١٣ ، ١ أغسطس ١٩٧٥ .

(٩) عبد الرحمن أبو عوف : هدفى خلق بيئة سينمائية مثقفة ، مجلة روز اليوسف العدد ٢٣٤٥ .

(١٠) عبد النور خليل : حلم «أخناتون» ينزل إلى أرض الواقع ، مجلة المصور عدد ٣١٦٨، ١٩٨٥/٦/٢٨ .

(١١) الفاروق عبد العزيز : جيوش الشمس ، مجلة الطليعة، السنة ١١ ديسمبر ١٩٧٥ .

(١٢) د. ليلى عنان : هل تعترف مصر مثل فرنسا بشادى عبد السلام ، مجلة روز اليوسف ، عدد ٣٠٢١ ، ١٩٨٦/٥/٥ .

(١٣) ماجدة الجندى : لم يعد يهمنى سوى العائلة، مجلة روز اليوسف ، ١٩٨٣/٣/٣١ .

(١٤) مجدى الطيب : يوم أن تحصى السنين سوف نتذكر شادى عبد السلام ، مجلة القاهرة عدد ٦٥ ١٩٨٦/١١/١٥ .

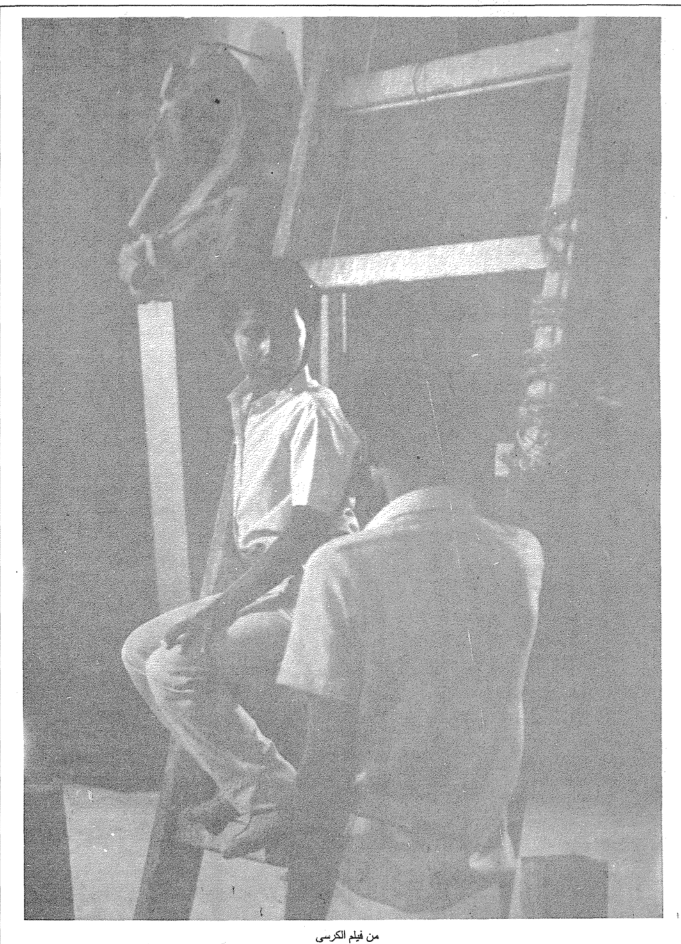
(١٥) محمد قنديل : الطموح التشكيلى عند شادى عبد السلام ، مجلة المصور عدد ٣٠٠٨، ١٩٨٢/٦/٤ .

(١٦) مصطفى درويش : السينما والوعى لمسيرة التاريخ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة عدد ٢١ .

(١٧) نعمة الله حسين : الجائزة تأخرت ومكانها فى قلبى ، مجلة آخر ساعة ، ١٩٨٥/٧/١٠ .

(١٨) هاشم النحاس : شادى عبد السلام ومحاولات فى تأصيل السينما المصرية ، مجلة آفاق عربية ، العراق، أيلول ١٩٧٧ .

(19) Hennebelle, Guy., Chady abdel Salam: Une briliante exception une chapitre dans: les Cinemas Africains en 1972, Societe Africaine d'Edition, 197, pp. 72-76.



من فيلم الكرسى

شهادات



جلســة النبــيل

قا لم أكن أعلم حين التحاقى بمعهد السينما كأحد تلاميذ المعهد أنى سوف أكون تلميذا لهذا العملاق النحيل القوام، الرهيف الحس.. الواسع الثقافة «شادى عبد السلام» فقد كنت أحد تلاميذه بالسنة الثانية قسم الديكور حيث بدأت الدراسة معه فى هذه السنة، ومن حيث لا أدرى سرعان ما كنت أحد مريديه بمكتبه الخاص الكائن بشارع ٢٦ يوليو، والذى كنت أتردد عليه باحثًا ومستمعا أنا وبعض زملائى، وكان يستقبلنا مرحبا ومعينا لنا فى أبحاثنا.

ويوم دخولى لمكتبه - أول مرة وبدعوة منه - من ذلك الباب الضيق الذى حدد مسار داخله شريحة من الأرابيسك الخشبى، فإذا بى داخل عالم مختلف تماما عما شاهدته من قبل من أمكنة، فأنا داخل صومعة لراهب متعبد للعلم والفن. وسرعان ما تحولت عينى إلى عدسة فاحصة متأملة.. وذلك الحائط على يسارى والذى تحول إلى مكتبة زاخرة بالكتب والمراجع التى رتبت فى أدوار حسب مناهجها، فهذا الجزء انخاص بالأدب العالمى، يليه مجموعة ضخمة عن تاريخ الشعوب بأزيائهم التاريخية

والشعبيـة ـ شاملة جميع القارات ـ ثم تاريخ العمارة بجميع مراحلها، وهناك مجموعة الأثاث حسب مراحلها التاريخية وضعت فى أرفف خاصة بها، واحتلت مجموعة المصريات الجزء الأكبر، بدت فى حالة استعمال، فهذا الكتاب قد خرج من الصف، وذلك على جانبه مما يوحى بأن البحث والتنقيب الآن فى هذا الجزء. هذا غير الجزء الخاص بالتاريخ الإسلامى الذى يليه مجموعات مجلده بمجلدات ضخمة سوداء اللون كتب عليها بخط مذهب «اللطائف ـ المصور ـ كل شيء..» وهى مجموعات للصحف فى بدايتها، تجاورها مجموعة ـ المختارات الفرنسية illustration» . وفى الجانب الأيمن من هذا الصرح الثقافى مجموعة من الشرائح المغلفة هى الأسطوانات وشرائط الكاسيت، فهذا الجزء الخاص بالمكتبة الموسيقية للكلاسيكيات والشعبيات المصرية التى اكتملت فيما بعد بتسجيلات لأغانى أدفو والأقصر وقنا، ويعلو هذا الجزء رف خالٍ من الكتب وضعت فيه قطعة صغيرة من الموبيليا طليت باللون البنى الغامق مقسمة الى أدراج صغيرة وضعت فيها إيصالات الإيجار وفواتير الكهرباء وأوراق أخرى، ورف آخر وضع فيه لوحة أصلية للرسام المستشرق الإنجليزى الجنسية دافيد روبرتس، التى وضعت فى إطار رقيق مذهب. كذلك وضع فى رف آخر أيقونه خشبية عن صلب المسيح، وتوسط هذه المكتبة دولاب صغير بارتفاع كتف متوسطى الطول غامق اللون زينت واجهته بأعمال حفر خشبية بها شباكان دائريان كالشبابيك التى تتوسط واجهه الكنائس القوطية، وقد ثبت خلفها قطعة من القماش الأحمر القانى مما جعلها كقطعةحيه تأخذ العين والقلب، وضع بداخلها جميع الصور الفوتوغرافية للأماكن التى زارها فى مصر وخارجها، وتناثرت هنا وهناك بعض المقتنيات من العصور الإسلامية المختلفة من دوارق نحاسية وأوانٍ فخارية وخلافه،أمام هذه المكتبة كرسى وثير من طراز لويس الخامس عشر بجانبه منصده خشبية مثمنة الشكل نحت على كل جانب منها غزلان تجرى على طريق المنمنمات الفارسية وقد وضع عليها « شمقوار» ذلك الوعاء الفضى الذى صنع لعمل الشاى والقهوة والذى تحول إلى مصباح. وفى مواجهة كرسيه هذا وضعت كنبة إنجليزية الطراز، كسيت بالجلد البنى الغامق رصعت برءوس المسامير النحاسية الكبيرة، وبينهما وضع كرسى فرعونى الطراز حديث الصنع قلد تقليداً لأحد كراسى توت عنخ آمون . وفى المواجهة غرفة أخرى نزع بابها العريض لتنضم إلى هذه الغرفة يتصدرها منضدة ضخمة من طراز القرون الوسطى ذات أرجل مائله للخارج وضعت حولها كراسٍ مختلفة الطراز أغلبها ذلك الطراز الشعبى الذى يسمى « بالروستيك» ، وقد زينت هذه الغرفة برسوم لعدد من الفنانين المصريين أذكر منهم نبيل تاج ورءوف عبد المجيد وحسن سليمان، وقد تصدر المنضدة كرسى ضخم لهنرى الخامس، ذو ظهر عال زين نهايتيه من الأطراف بريشتين مذهبتين نحتتا من الخشب، وكان شادى جالسًا على الكرسى كملك فى عرشه .

وما أن لمحنى حتى قام من وسط مريديه ليستقبلنى بابتسامه عذبة ـ هذا العملاق الفاره الطول يستقبل أحد تلاميذه بهذه الحفاوة ـ ياللبساطة!

ومعذرةإذا كنت قد أطلت فى الوصف ، ولكن هذا ما تعلمته من شادى وكنا نناديه « أستاذ شادى» . فقد علمنى كيف أتأمل الأمكنه والأشخاص، وأن الإنسان منذ فجر التاريخ هو عبارة عن ملبس ومأوى فكلاهما مرآة صادقة لما يحويه من فكر وسلوك، وبالتأمل نصل إلى الجذور . وأذكر حينما كنا نذهب فى آخر الليل إلى مطعم آخر ساعة بعد الانتهاء من يوم عمل جاد، نلتف حوله وأمامنا أطباق الفول وأقراص الطعمية والسلاطة البلدى، فإذا به يثير انتباهنا إلى ذلك الجالس بجانبنا يلتهم طبقه على دفعتين، وهذا الذى عمل من رغيفه قرطاسا أو « ودن قطة» على حد تعبيره غرف به كل ما فى طبقه، وحشره فى فمه دافعا إياه بأصبعه وقد سال الزيت بين أصابعه وكأنه فى معركة، والعرق يتصبب من وجهه، يمسحه بما تبقى من زيت ويقوم منتصراً يسبقه كرشه أمامه، وهناك من يأكل الطرشى برغيفه ناظرا إلى سلطانية العدس خوفاً من أن تكون قد فرغت. وقد تبدو هذه الملاحظات ساخرة ولكنى كنت أراها درسا فى السلوك وبحثا فى أغوار النفس البشرية، ويبدأ حوارا فى رحلة بحث حول النسيان وما يؤثر عليه وما يتأثر به، وينتهى بمحاضره فى التاريخ القديم والحديث مرورا بالاقتصاد والسياسة والمناخ.. ياله من عشاء!

وحين مرض شادى بوعكة خفيفة أرقدته قرابه ثلاثة الأيام بمنزله، ذهبنا لنطمئن عليه، وكانت هذه أول مرة أزوره فى بيته بالزمالك، وفى حجرته لم أجد سريراً فاخراً أو دولابا لملابسه من ذلك النوع الفاخر المطعم بالنحاس، وعلى غير توقع كانت الحجرة خالية إلا من سرير فى ركن الغرفة رفع عن الأرض بمقياس شبر واحد وكأنه مصطبة وضعت عليها مرتبة غطيت بغطاء بدوى النسيج ذى ألوان زاهية وقد كسيت الأرض بسجادة سوداء جعلت الحوائط المكسية بشرائح من

الخشب الذى ترك على لونه وكأنها شرائح ذهبية تمتص ما تحتاجه من ضوء، وخلف هذا السرير أرفف للكتب بطول الغرفة تعلو السرير قليلا وضع على سطحها من الجانب الأيسر مصباح نجده فى فيلم المومياء ومن الجانب الأيمن مرآة طويلة ذات إطار أسود يحددها من الجانبين عمودان من الخشب ذوا تاجين مذهبين يحملان إفريزا كالتاج مطعمين بالصدف وهما من طراز عصر النهضة، وأمام المرآة فرشاة للشعر ومشط وبعض زجاجات الكولونيا، وتوسط الحائط المقابل للسرير فتحة هى باب منزوع لشرفة انضمت إلى الغرفة وقد غطيت واجهتها بالخشب الأرابيسك وتحولت الجوانب إلى مكتبة ملئت بالمكتب لتصبح غرفة للقراءة، والشرفة فى مستوى أعلى من الغرفة بدرجتى سلم، وفى الصدارة على الحائط الأرابيسكى وضعت لوحة (بورتريه) **لشادى** من رسم الفنان **حسن سليمان** هى أية فى الجمال بما تحمله من حس مرهف وشجن. فقد رسم **حسن سليمان** البورتريه **لشادى** جالساً جلسة نبيل وفيه استطالة كشخوص «الجريكو» مع عدم المبالغة وخشوع اللون عند رمبرانت حين رسم لوحته الشهيرة «الرجل ذو الخوذة الذهبية»، فامتزجت ألوان الخلفية مع لون الجسم وبدا على الوجه مسحة طفيفة من نور بعيد وكأنه نور شمعة أكدت نتوء الخد والأنف والجبهة ومر شعاع منها على العينين فأكسبها لمعانا طفيفا فى وسط ظلام اللوحة، وبدت هذه اللوحة بحق لذلك الراهب القابع على سريره أنظر إليهما فلا أجد فرقا. وبجانب السرير وضعت طبلية كالتى تستعمل فى الريف ولكن مربعه الشكل، وعليها مجموعة من الكتب المفتوحة والمطوية على صفحة القراءة يتصدرها كتاب مفتوح من وسطه غلافه الخارج كتب عليه «ابن الرومى»، وأسأله كيف يقرأ مجموعة من الكتب مرة واحدة فيخبرنى إنه حين يقرأ كتابا يبحث فى فهرسه عن مصادره وكل ما كتب عنه وما يختص بموضوعه ويستجمع كل ما يتعلق بهذا الموضوع حتى يستكمل الإلمام به. إذن هو فى حاله بحث دائم، وحين دخلت دورة المياه الخاصة به لقضاء حاجتى وجدت بجانب المرحاض وعلى جلسة الشباك كتابا مطويا!!

وحين بدأ الإعداد لفيلم «**المومياء**» كنت أعمل كأحد مساعدى تلميذه وصديقه المخلص صلاح مرعى الذى قام بعمل ديكورات الفيلم، وكنت أقوم بنقل الرسومات والكتابات الفرعونية المرسومة على التوابيت بالمتحف ورسمها بالتوابيت المصنعة بالاستديو، وكذلك رسم الاكسسورات المطلوبة من المتحف المصرى، وكنا دائمى الذهاب إلى المتحف معه **صلاح وأنا**، ولطالما ذهبت إلى المتحف المصرى من قبل زائرا ودارسا ولكن ذهابى مع **شادى** كان شيئا مختلفاً، وكأنى أرى نماذج من الحضارة الفرعونية لأول مرة. كانت عينه الفاحصة ودرايته الواسعة بتاريخ الأجداد جعل هذه الكتل تنطق بما وراءها. لقد غير **شادى** عينى وكأن بهما غشاوة، ومس عقلى بشعاع دمر به جهلى. وكنا نعمل بالاستديو منذ طلوع النهار حتى وقت متأخر من الليل، نذهب بعدها للقائه بمكتبه الجديد بالزمالك والذى خصصه له الدكتور ثروت عكاشة فترة تحضير الفيلم، فلابد أن ينتهى اليوم بلقائه مهما كانت المشقة. وبعملى بفيلم **المومياء** منفذا لما يطلبه **صلاح مرعى** أدركت بحق أنى إنتمى إلى مدرسه **شادى عبد السلام**. وبالرغم من كثرة عدد الافلام التى قمت بتصميم مناظرها فيا بعد، ونجاح أغلبها، فمازلت أرى أن أهم ما قمت بعمله حتى الآن **هو القدر الضئيل الذى طلب منى بالمومياء، وهو شهادة أبرزها حين التفاخر** بالنفس.

وعرض فيلم **المومياء**.. وخيم على وجه **شادى** مسحة من الحزن وكأنه فارس هزم فى موقعه، وذلك حين رفض الفيلم من بعض العارفين... واعتلى وجه **شادى** فرحه غامرة حين عاد من الخارج بجوائزه منتصراً حيث كان نجاح الفيلم على غير توقع.. واعتدل الميزان، وأصبح الرافضون من مريديه. وقد رأيت الدكتور **لويس عوض** الذى أنصف الفيلم وتحمس له من أول عرض له بالقاهرة، رأيته مرارا بالمكتب، وأصبح صديقا **لشادى**. وكنا نجلس حولهما مستمعين مستمتعين بحواراتهم، وكان **لويس عوض** يتكلم **وشادى** يستمع كتلميذ، ويتكلم **شادى** ويتحمس **لويس عوض** وفى يده بقايا سيجارته التى تقارب على الانتهاء حتى تلسعه فى أصبعيه فيرميها خلف ظهره مكملا حديثه، فيجرى أحدنا للحاق بها قبل أن تحدث الكارثة ويعود بسرعة قبل أن يفوته الحوار... تلك كانت أمسيات **شادى**، وفى أعياد ميلاده كانت تبدأ الليلة بالتهانى من محبيه ومريديه تتخللها النكات وتنتهى بما يفضله بالسماع إلى موسيقى فاجنر «ترسيتان أند إيزولدا»، فيسبح على المكان أنغام تنساب إلى الوجدان والجميع صامت، ويحول **شادى** هذه الأسطوانة الكربونية إلى مسرح حى بشرحه وتعليقاته. ولم أجد **شادى** حزينا هذا القدر من الحزن بقدر ما رأيته ساعة حريق الأوبرا فقد هرع إليها وكأنه يحاول إنقاذها، وقف أمامها يتأملها وهى رائحة إلى زوال وأخذ يودعها بنظراته. وكان **شادى مهموما** بمصر وتاريخها واقعها ودائما ما يعلق

على هذا الجيل بأنه فاقد وعيه بماضيه، ومستورد فكره لحاضره.

وحين تولى إدارة مركز الفيلم التجريبي بتكليف من الدكتور **ثروت عكاشة** وزير الثقافة في ذلك الوقت بدأ **شادي** باكورة إنتاج المركز بفيلمه **الفلاح الفصيح**، ثم أخرج **سمير عوف** فيلم القاهرة ١٨٣٠ وعاطف البكري فيلم طومانباي والذي مثل فيه **شادي** دورا قصيرا لقائد مملوكي وكان يحيى تلميذه ويشجعه في أول إخراج له وسافر مع مجموعة من المخرجين الشبان إلى أقاصي الصعيد.. إلى إدفو.. في رحلة لاكتشاف مصر وأذكر منهم عاطف الطيب وإبراهيم الموجي ومحمد شعبان ومجدي كامل وسمير فرج وسمير بهزان وصلاح مرعي وأنا. ولطالما ذهبت إلى إدفو في طفولتي وصباي حيث تقطن خالتي، وكنت أدعي أني أعرف هذه البلده جيداً، ولكني مع **شادي** اكتشفت أني لا أعرف شيئا فيها، وكأني أرى الأشخاص لأول مرة بملابسهم المجنحة الأكمام يسيرون كطير يعب الهواء عبًا ـ كملابس **ونيس** في فيلم المومياء ـ شامخين، منحوتي الوجه.. هم الشخوص المنحوتة نفسها على حوائط معبد حورس.. الوجوه نفسها. الملابس نفسها فيما عدا اختلافات بسيطة ـ هكذا قال **شادي** ـ فتبدلت التيجان بالعمامة، وأصبح حزام الوسط شالا يوضع على الكتف. وفي معبد حورس أخذ **شادي** يقرأ لنا أسرار الأجداد وأساطيرهم. فها هي ذي إيزيس تلد ابنها حورس في وسط أحراش الدلتا ليخلص العالم من شرور عمه «سيت»، وهذا جدار معركة حورس مع عمه التي فقدت فيها عينه فأصبحت العين رمزا للخلاص ترسم على التوابيت حتى تحرسها من النهب والدمار: وحدث في تلك الليلة بعد أن ذهبنا إلى أماكن مبيتنا، أنا في بيت خالتي وشادي والرفاق في أوتيل، وبعد أن انتصف الليل بساعة طلبني بالتليفون وطلب مني الحضور فورا فقد سمع في وسط سكون الليل أصوات غناء، وتتبعنا الصوت مشيا على الأقدام وسط نباح الكلاب الذي يشق سكون الليل، وصوت الغناء يقترب. إلى أن وصلنا فإذا به احتفال بطهور، وقام اهل البيت لاستقبالنا بحفاوة بالغة وأجلسونا بالصدارة، ورأينا صفين من الرجال يذكرون كل صف في مواجهة الآخر وبينهم المغني الضرير يجلس القرفصاء.. هو المغني الضرير نفسه المنحوت على حوائط المعبد يغني للفرعون.. جلسته نفسها، ويكملون ذكرهم، فهذا الصف من الرجال يتمايل بوقار لابسين جلابيبهم البيضاء ذوات الأكمام المجنحة فإذا تمايلوا يمينا طارت الأجنحة يسارا، ويدبون الأرض دبًا كخيل جامحة تهز الأرض من تحتنا، وتسرى فينا إحساسا بالنشوة، وأرى عين شادي فإذا بها تتأمل وابتسامة رقيقة تكسو سحنته وكأنه أصبح جزءا منهم، وينهي الصف الأول رقصته ليبدأ الصف الثاني ذو الجلابيب السوداء ـ في الرد، ويتزايد في النشوة فيخرج من صدره زفرة قويه، وقصيره مع دقه الأرجل على الأرض فتلتهب المشاعر، ويعلو صوت المدّاح في مدح الرسول، وتتمايل الأجساد يمنة ويسرة ويخيم على المكان جو من النشوة، ونعود بعد أن أكلنا الفتة وشربنا الجنزبيل مع أصحاب المولد، وفي اليوم التالي نصحو على زقزقة العصافير، والتي يطلب **شادي** من **مجدي كامل** مهندس الصوت تسجيلها، ونكمل المسيرة. لقد وقع **شادي** في عشق هذا البلد ـ أهله، وسلوكهم، وبيوتهم.. وكانت أمنية **شادي** ابن المنيا، والذي تعلم بالإسكندرية «بفكتوريا كولدج»، ..أن يشتري بيتا بإدفو ويسكن فيه، وعاد **شادي** فيما بعد مع صديقه **صلاح مرعي** لإدفو أكثر من مرة ليسجل عمارتها. أذكر منها تلك المره التي خصصت لمعاينة معبد حورس لتصويره في بعض مشاهد فيلم إخناتون وكنت أيضا معهم.

وقد بدأ الإعداد لفيلم إخناتون في بداية السبعينيات وإن كنت لا أذكر على وجه التحديد إن كانت سنة ٧١ أو ١٩٧٢ ولكني أذكر جيداً أنه كان دائم البحث والتنقيب والحديث عنه قبل تصوير فيلم **المومياء**، وقد بدأ كتابه السيناريو بانتظام بعد فيلم **المومياء**، ولا شد ما كانت دهشتي حين كلفني بالاشتراك معه في تصميم ملابس وإكسسورات الفيلم، هذا الأستاذ يشرك تلميذه!.. ياإلهي...!! لقد شعرت بالفخر والزهو. وبدأت رحلة التنقيب والبحث وهو يرشدني ويدلني إلى أي مرجع ألجأ. وبدأت برسم الملكة تي حسب توجيهاته، وكنت أجيد الرسم ولا أجيد التلوين، فرسمت الملكة تي وعلى رأسها تاج الكوبرات الذي وضع على مفرش مزخرف بأوراق اللوتس وهو تاج عليه كرسي إيزيس الشهير ومحاط بصف دائري من الكوبرات المطعمة بالأحجار الكريمة. ولونها هو وأنا أترقبه كما كنت دائما أترقبه من قبل. ثم رسمت الملكة تي بتاج ريشتي آمون المذهبتين ولونتها أنا ولكنه أصلح ما أفسدته وأضاف إلى العينين كحلا أزرق فصارت آيه في الجمال. وكان **صلاح** قد رسم بوابة قصر أمنحتب الثالث ولونها بألوان ذهبية وجسد زخارفها باللون الأبيض حسب مسار الضوء فبدا بابا فخما نحتت عليه زخارف وكتابات، ولم يرسم صفي الأعمدة حيث إنه صفان من الأعمدة ينتهيان إلى الباب الملكي ولكنه استعاض عنهما برسم كتلتي عمودين على جانبي

الباب كنموذج لبقية الأعمدة، ورسم **شادى** أمام العمود كاتبا فرعونيا يجلس القرفصاء ينحنى على ورقه بردى مما أكسب اللوحة حياة. وكان **صلاح** يجيد التلوين. ثم رسمت بعد ذلك مشهدا لرحلة الملكة تى عبر الصحراء وهى محمولة على محفة ويتقدمها صف من الكهنة بمباخرهم ويتبعها أتباعها بما يحملون من زاد وزواد وقد رسمتها بإتقان، وشرعت فى تلوين سمائها بلون الغسق ولكنى لم أفلح فجاء هو ليصلحها فأزال بالماء ما لونته ولم يكن كثيرا وشرع فى تلوينها بلون الغسق أيضا.. ولكنه لم يفلح، وتركها. وأعدت رسمها مرة ثانية وتأنيت فى تلوينها فنجحت وفرح بها **شادى**. أما **صلاح** فقد بدأ فى رسم أرضية قصر أمنحتب الثالث المطعمة بالذهب والفضة، وقد بدا جو المكتب فى حركة دائمة وكأنه معمل للتجارب والابحاث ، وخلى الرف الخاص بالمصريات من كتبه فجزء أمام صلاح والآخر على لوحتى نتبادلها عند الحاجة، نبحث، ونسجل، وما يصعب علينا نلجأ إليه فى شرفة المكتب يكتب أحد مشاهده واضعا نظارته المربعة على عينيه حتى تغيب الشمس فيدخل ليجلس على كرسيه ذى الريشتين المذهبتين، ويقرء لنا ما كتبه **لويس عوض** خصيصا لفيلم إخناتون من أناشيد أخناتون ..**«لك الملك يارب الضياء...»** ونعود إلى أوراقنا لنكمل ما بدأناه. وفى آخر الليل يحشرنا فى عربته الصغيرة إلى قهوة المقطم الكائنة بأول طريق المقطم فى أحضان الجبل والتى وضعت كراسيها على ربوة صغيرة وعلى ناصيتها ضريح ملوكى، ونتسامر ونسأله.. هل من منتج ظهر فى الأفق ما دامت الثقافة بأجهزتها لا تتحرك؟ وتدور عين **شادى** متأملة الظلام الواقع على جبال المقطم، وتخرج من فمه الكلمات فى بطء يتخللها دخان سيجارته.. لم يحن الوقت بعد.. ونعود فى اليوم التالى لنبدأ يوم عمل ممتع فى هذا الحقل المثمر. ولطالما رأيناه داخلا علينا مختالا فى حركات راقصة.. لقد كتب مشهدا جديداً.. الملكة تى بكامل لباسها الملكى جالسه فى مقصورتها بمركبتها الملكية متجهة إلى ابنها إخناتون بمدينته الجديدة. ويبدأ **صلاح** فى رسم مركبة **تى** التى يزيد طولها عن عشرين مترا. يرسمها بحجم كبير على ورق رخيص الصنع من ذلك النوع الذى يستعمل فى الطباعة، ويثبتها على ورق مقوى ويبدأ فى تلوينها فتصبح مركبة ملكية بحق تشق النيل وسط الضباب، ويجلس الملكة **تى** فى مقصورتها فيلتقط تاجها الذهبى شعاعا من الشمس ويرسله ثانيةإلى الأفق. وبعد الانتهاء من رسمها يثبتها **صلاح** على حائط بالغرفة الداخلية فتملؤه بالكامل. وأرسم ملابس تى الملكية بإكسسواراتها وقد أحاط وجهها فوق شعرها المستعار جناحا حورس المذهبان وعلى جبهتها رأسا الكوبرا والنسر المتوجان بتاجى الوجه القبلى والبحرى رمزا للملك، ونسأل **شادى** هل من منتج ظهر فى الأفق، فيجيب الإجابه نفسها مع دخان سيجارته.

ولم أر **شادى** ثائرا مثل هذه الثورة حين كنا فى رحله استكشافية بمعبد الأقصر لاختيار أماكن تصوير الفيلم حين توقف فجأة عن شرح أحد حوائط المعبد ناظرا تجاه مجموعة من الزائرين الأجانب تتوسطهم مرشده سياحية فإذا به يعنفها بشدة والغضب يملؤه ويتهمها بالجهل فقد كانت تقول للأجانب إن رمسيس الثالث يدعى رمسيس الكاذب لأنه لم ينتصر فى حرب قادش ولكنه سجل أنه انتصر. وقامت الدنيا ولم تقعد وانتهت بدرس قاس لمسئولى الآثار وموظفيهم أدت الى إيقاف المرشدة، وحسدته لغيرته على تاريخنا، وعدنا إلى القاهرة لنكمل ما بدأناه. وكان إنتاجنا يزداد يوما بعد الآخر، وأصبحت وفود تحج إلينا من أصدقاء وغيرهم فيبرز إليهم إنتاجنا فيمدحوننا ويثنون علينا ويأخذ **شادى** فى شرح أحد مشاهده فيسعدون، وقد رأيت أشخاصا من الاجانب أكثر من مرة يفدون الينا ويبهرون بما أتممناه من رسومات، ويناقشون **شادى** ويعرضون عليه إنتاج الفيلم بالاستعانة بالخبرة الأجنبية، فيرفض **شادى** ويقول إنه لن يعمل الفيلم بغير المصريين. وتمر الأيام تلو الأيام ونحن نعمل، و**شادى** يكتب مشاهده، فنترجمها إلى رسومات ملونه ونعرضها للزائرين فيمد حوننا، يثنون على مجهودنا ويحكى **شادى** كل مشهد وكيف يكون على الشاشة الفضية الكبيرة، ويخرجون مسرورين ونعود نحن إلى العمل ولكننا نفقد الأمل فى ظهور منتج للفيلم فكل المؤشرات تشير إلى غير المناخ الثقافى والاقتصادى وقد ظهرت موجة أفلام المقاولات التى يمولها تجار صناعة الفيلم، وكنا نذهب ساعة الظهيرة إلى أميريكين عماد الدين لنتناول غذاءنا وهو طبق من السلاطة الخضراء عليه قطع من البنجر الأحمر ومعه أحيانا طبقا من المكرونة، ونلحظ تغيرات الشارع المصرى فى ذلك الوقت قد أضيف إلى عمارته الرصينة وهى عمارة العشرينيات تلك النتوءات المعمارية الملونة التى هى عماره البوتيكات وتناثرت على نواصى الشوارع ووسط الممرات تلك الأكشاك التى ملأت بأنواع السجائر المستوردة والعلب المعدنية الصغيرة التى كتب عليها البيبسى كولا والسفن أب، امتلأ الشارع بالمارة ذوى الجلابيب البيضاء والأكمام الضيقة يضعون فوق روءسهم تلك المفارش ذات التربيعات الحمراء والسوداء الصغيرة

وكان يسميهم الحمام الأبيض، ونعود إلى المكتب لمواصلة العمل، ونجلس ثلاثتنا صادقين، نحتسى كوبا من الشاى، نقوم بعدها لاستكمال ما بدأناه، وأخطو خطوتين تجاه اللوحة أجلس على الكرسى، أتأمل ما رسمته لبضع دقائق وأبدأ فى عمل تفاصيلها فأرسم عقد إخناتون بتفاصيله وهى أقرب إلى الرسم الهندسى. ولم أعد أسأل هل سيظهر هذا العمل على الشاشة الكبيرة؟ وينكب صلاح بحماس على لوحته، ويدخن شادى سيجارته فيأخذ منها نفسا عميقا. وقد كان يدخن سجائر «الكنت» فاستبدلها بسجائر فلوريدا المصرية الصنع، ولم أحسب أنه موقف قومى!

ويبدأ زائر جديد على رأس شادى، يفرض نفسه، هذا الملعون الصداع النصفى، فبعد أن كان يحوم حوله أصبح ملازما له بشكل دائم، وكان شادى يقاومه بأقراص الميجرانيل ولكنه كان هو الأقوى. وأصبح لدينا الخبرة والحس الكافيان بتوقع الزياره. وأخذ الصداع يشتد، وأجرى لإحضار ثلج لوضعه على موضع الألم عله يخدره ويحضر صلاح فوطة الحمام يعصر بها رأس شادى محاولا منع وصول هذا الملعون إلى الرأس. ويفيق شادى بعدها، ونعود إلى العمل، وتتكرر الزيارة، ويقاوم شادى، ورأيت شادى مرة يتأوه.. فيخرج زفرة ألم شديدة من صدره.. وكان الألم لا يطاق.. ولكنى لن أنسى حين رأيت عينيه تدمعان

وظللنا نعمل قرابة ثمانى السنوات فى تصميمات الفيلم، وعمل شادى كافة الفحوص الطبية لمعرفة سبب هذا اللعين، ولكن لا أسباب لوجوده، وظهر بريق من الأمل.. إنه محمد سالم منتجا للفيلم، وأسأل أليس هو مخرج الفوازير ومكتشف ثلاثى أضواء المسرح؟ نعم هو، ولكنه متحمس لإنتاج الفيلم.. هكذا قال شادى.. ويدب النشاط فينا من جديد ونبدأ خطه تنفيذ الديكورات بورش أستوديو نحاس وينضم إلينا الفنان محمود مبروك لعمل أعمال النحت. ولم أتحمس لمحمد سالم ولكن تحمس شادى له كان متعلقا بهذا الأمل الجديد، وقد اختلفت معه حول هذا فكنت أرى أن هذا المنتج لن يكمل الفيلم على عكس رؤيته. وبعد فترة من العمل بالاستوديو تصل قرابة الأسابيع الست أو يزيد.. توقف العمل لأن المنتج لم يدفع أجور العمال ولا الخامات...، ولم أتوقف عن العمل بالفيلم طوال ثمانى سنوات قبل ظهور محمد سالم، ولكنى توقفت بعد ذلك فقد أصبت بالإحباط. وكنت قد أتممت لوحة القرابين التى قدمها السفراء إلى أمنحتب الثالث وذهبنا ثلاثتنا، شادى وصلاح وأنا إلى المحامى الشهير الأستاذ لبيب معوض فى محاولة لانتشال المشروع من محمد سالم، ومكثت بعدها فى بيتى وسافر شادى وصلاح عدة سفريات الى معشوقته إدفو؟ وسافرت أنا مع الأستاذ صلاح أبو سيف لعمل فيلم القادسية بالعراق ومكثت فيها قرابة السنه، ورجعت لأجد شادى قد بدأ فى إخراج مجموعة أفلامه عن الحضارة المصرية، وهى مجموعة خاصة بتعليم الأطفال تاريخ أجدادهم بدأها بفيلم (كرسى توت عنخ آمون)، وعدت لأعمل مع الأصدقاء والمعارف بأفلامهم وكنت أحاول ألا أحيد عما علمنى إياه شادى حتى لا أخون تعاليمه. وسافر شادى للخارج للعلاج ومعه صديقه صلاح وعاد وبه مسحة حزن، ولكنه كان شامخًا كعادته، والتصقت بشادى فى فترة مرضه وكأنى كنت فى غربة رجعت بعدها إلى دارى، ولازمته فى إقامته بالمستشفى، كنا صلاح وأنا نتناوب المبيت معنا أهله واصدقاؤه. وتمكن منه المرض ولكنه ظل شامخًا عزيز النفس، وعلى فراشه كان يتناوب معنا الذكريات ونزيد عليها بما نعرفه من قصص وأخبار حتى نلهيه عن أوجاعه المبرحة، قد زالت البسمة عن وجه شادى، وفى يوم نوبتى كلمنى عن نفرتيتى وأنه لم ير لها دورا فعالا فى أحداث إخناتون، وهو فى حيرة كيف يستخدمها، وتركته بعد أن نام مخدرا فلم تكن هناك وسيلة أخرى لتسكين أوجاعه إلا بحقنة بالمخدر، وجاء صلاح لاستلام نوبته، ورجعت إلى بيتى مفكرا ماذا أقول له فى الغد عن نفرتيتى ما دام هذا يستهويه، وكنت توصلت إلى حل يروق له، وفى اليوم التالى ذهبت متجها للمستشفى مبكرا لأريح صلاح من سهرته واقتراح فى عقلى أقوله عن نفرتيتى بألا نلبسها تاجا ونجعل ملابسها بسيطة بلا علامات متميزة حتى لا تكون مؤثرة وتأخذ العين، وتوجهت إلى غرفته ودخلتها فوجدته على الفراش ممداً... ولكنى لم أجده... وخرجت من الغرفة ومشيت فى الممر الطويل ولكن كل شىء قد أخذ يتلاشى أمامى تدريجيا. حتى تلك الوجوه الشاحبة التى وقفت متراصة - وأنا أسير فى الممر كأنه لا ينتهى - ويقفز إلى ذهنى قصيدة لصلاح عبد الصبور عن شنق زهران ينطق بها لسانى ولكن بلا صوت وأجد نفسى قد استبدلت بزهران اسم شادى

كان شادى يحب الحياة

مات شادى وعينه حياه

فلماذا نخشى نحن الحياة؟!! ■

أنسى أبو سيف



شادى عبد السلام
ريح الشروق

قد يرتفع الستار على السيرة، المسيرة الطويلة، الفريدة، بشكل غير مألوف. غرفة يضيئها ضوء ضئيل. مائدة اجتماع: فى صدرها **ماسبيرو باشا**، المدير العام لمصلحة الآثار المصرية آنذاك، ومن حوله روّاده وطليعة الجيل الجديد، كلهم أوروبيون، ومعهم شاب مصرى.

يتحدث **ماسبيرو**: أبلغت سلطات البوليس فى هولندا حكومة القاهرة أن هناك شبكة لتهريب مومياوات من مصر، ولا شك، إلى موانئ هولندا، روتردام، وأمستردام، يسأل **ماسبيرو**: ما هو مغزى هذا النبأ؟ ثم ما العمل؟

يلتفت الرواد الطلبة بعضهم إلى بعض سكوتاً. إلا واحداً، ينبرى، ويعرض خطّته: يريد أن يذهب إلى صعيد مصر، إلى وادى الملوك بين الأقصر وأسوان، فى فصل الصيف. لماذا الصيف؟ لأن السياحة تتوقف، وبالتالى يبتعد رجال الأمن عن المنطقة، فلا يبقى فيها إلا الخفراء من النوبيين، وعددهم ضئيل، إذن، فلنذهب إلى هناك، صيفًا، ولنبحث عن عصابة اللصوص والمهربين التى - هكذا يقول الشاب - لابد أن تتحرك فى قلب الصيف، لتنتشل جثث المومياوات من مقابر الفراعنة، ثم تهرّبها إلى أوروبا، عبر موانئ هولندا. ويسكت الجمع، فى حالة انبهار وتردد. ثم يقرر **ماسبيرو** أن المشروع صحيح، ويكلف الشاب إعداد هذه الرحلة، ويعد بأنه سوف يطالب الأمن المصرى بإرسال سرية من بوليس السوارى (أى الخيالة) لحراسته، وتبدأ مسيرة الشاب، **أحمد كمال** (باشا فيما بعد) الذى سيصبح أول مصرى يرأس مصلحة الآثار، بعد نصف قرن من الإدارة الأوروبية. **أحمد كمال**، الذى كان آنذاك أيضًا عضواً فى «الحزب الوطنى، الذى بدأ يتحرك بعد هزيمة **عرابى باشا** وصحبه، ثم احتلال مصر فى عام ١٨٨٢، ليعد العدة لثورة تحريرية جديدة ابتداء من عام ١٨٩٢.


مع أنور عبد الملك .

هكذا أشرقت علينا بداية ذلك العمل التاريخى الحضارى العظيم، فيلم «**المومياء**» - الذى أصبح رمزاً لمحور

التحرك الحضارى المصرى فى عصرنا، وأثار اهتمام أوسع الجماهير وكذا النقاد العارفين فى شتى أركان المعمورة: فلم يكن من نخبة الأفلام الرائدة فى طوكيو، عاصمة اليابان، حيث عرض مراراً وتكراراً أمام طليعة المثقفين والفنانين اليابانيين فى دار «أيوانامى»، أهم نوادى السينما هناك؟ قالوا عنه: «إنه مخرج الفيلم الواحد. فيلم واحد؟ أم رسالة واحدة؟

إن رسالة «المومياء» كانت، فى الجوهر، البحث عن جذور مصر، فى قلب ثورتنا الوطنية، فى الوقت الذى تأكدت فيه «الدوائر الثلاث»: الدائرة العربية، الدائرة الأفريقية، الدائرة الإسلامية. كان السؤال، التساؤل، هو: هل هذه الدوائر تمثل الشخصية القومية الحضارية المصرية؟ أم أنها تمثل الانتماء القومى - الثقافى؟ أم أنها تشكل دوائر التحرك والنفوذ المصرى، حسب الترتيب الذى تقتضيه موازين القوى، عبر تاريخنا؟

لم تقدم «المومياء» إجابة «نظرية» عن هذا التساؤل الملحّ. ولكنما ذهب **شادى عبد السلام**، من خلال **أحمد كمال**، وحملته الناجحة لاستئصال العصابات التى أرادت أن تنتهك حضارة مصر أنذاك - ذهب إلى ما هو أهم من مجرد طرح السؤال. فقد تراكمت حملات الغزو على أرض المحروسة. واستمرت مصر. إذن، أصبح السؤال، فى الأساس، هو: من أين الاستمرارية؟ وكيف يمكن ضمان المستقبلية؟

من هنا كانت رحلة **شادى عبد السلام**، باسم **أحمد كمال**، تؤكد أن قلب المسيرة الطويلة على أرض مصر إنما تكمن فى متانة الانتماء الوطنى القومى الذى يربط بين قلوب وأفئدة وسواعد المصريين أجمعين. كما تكمن أيضاً فى ذلك الرباط العضوى العميق بين وجدان متمثلا فى طلائع الفكر والفن، وكذا، وفى الأساس، فى القاعدة الشعبية الواسعة من الفلاحين والعمال والجنود، من ناحية، دولة مصر الوطنية الحريصة على حماية ما هو ممكن، إعداداً لتحديات الغدّ.

منذ اللحظة الأولى، منذ المنظر الأول، وحتى النهاية، منذ اجتماع **ماسبيرو** ورواده، حتى مسيرة مومياوات فراعنة مصر، محملة على أذرع النوبيين، بين صفين من نساء الصعيد المتشحات بالسواد، إجلالا وتعظيماً، ومن ورائهن، صفوف بوليس الخيالة، نحو مركب العودة إلى القاهرة، من الجنوب إلى الشمال، على النيل...

سألته، ذات أمسية: كيف اتجه المهندس الشاب **شادى عبد السلام** إلى هذا كله؟

تحدث بحرارة وتأثر بالغين عن والده الكبير الفقيد المستشار محمد عبد السلام بك، وكيف دار بينهما الحديث عن تخرج **شادى** فى كلية الهندسة. كانت الوجهة الطبيعية هى فنون الهندسة التطبيقية، وبناء الصناعة الوطنية. وقد عرض **شادى** على والده مشروعاً آخر: أن يدرس تاريخ مصر، قديماً وحديثاً، ابتداء من مكتبة الأسرة، وكانت من أهم مكتبات التاريخ المصرى، ولا تزال. وافق الوالد الكريم. واعتزل **شادى** فى غرفة بعيدة عن ضوضاء المدينة، يدرس بلهفة مئات المجلدات والمجلات والتقارير ليتعرف على جذور حضارة مصر، وسر استمراريتها، ومفاتيح تحرّكها آنيًا ومستقبليًا - ابتداء من الجذور. وما إن تمت هذه المرحلة، حتى قرّر أن يتجه إلى صياغة الأفلام. مسيرة انتقلت من الاقتصاد الوطنى إلى النهضة الحضارية - بفضل هيام **شادى**، الشاب المصرى النابع من أعماق صعيد مصر، بأرضه، وشعبه، ماضيًا وحاضراً ومستقبلا.

من هنا بدأت المسيرة الطويلة، وليست مهنة السينما. من هنا بدأت عشر سنوات من الإعداد الدقيق: أولا، وقبل كل شىء، دراسة ملفات قضية سرقة المومياوات، التى حطمها **أحمد كمال**، وهى الملفات التى كانت فى رحاب المرحوم المستشار والده الكبير، تم تدقيق دراسة تاريخ المرحلة المعنية على أساس أحدث نتاج علم المصريات. ثم - بيت القصيد - تكوين مجموعة من الزملاء، والرواد، مدرسة كاملة، حول الفنان صلاح مرعى، والممثلة المشرقة نادية لطفى، وصحبهما.

مدرسة فريدة من نوعها، تركزت حول «مركز الفيلم التجريبى» فى وزارة الثقافة منذ عام ١٩٦٨ - سنة بعد نكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ - وكذا، فى عشية كل يوم فى مكتب الوالد الراحل فى شارع ٢٦ يوليو (فؤاد سابقًا) بقلب القاهرة: هنا تجمعت المكتبة الفريدة، والنخبة الرائدة للفيلم الحضارى فى قلب مصر. إلى أن تركنا **شادى عبد السلام** يوم الخميس ٩ تشرين الأول (أكتوبر) الماضى - شهراً كاملا. ■

أنور عبد الملك



كانت أيام لا تُنسى



قد كنت أحاول أن أجد لنفسى مكاناً بين نجوم التمثيل فى منتصف عام ١٩٦٨م. وكنت أشارك فى بطولة مسرحية «**خادم سيدين**» فى مسرح الجيب. وفى إحدى الليالى وبعد نهاية العرض فوجئت به مع أخى **صلاح مرعى** مهندس الديكور - فى الكواليس - يهنئنى عن أدائى فى المسرحية. ويطلب منى وأخى أن نصحبه إلى مكتبه بشارع فؤاد لنتحدث قليلا عن المسرحية وعن دورى.

كان يعمل أستاذاً لمادة «الديكور» فى المعهد العالى للسينما وكنت أعمل معيداً بقسم التمثيل» فى المعهد نفسه. لم نلتق ولكننى كنت أعرفه من خلال أعماله العديدة كمهندس ديكور ومصمم للأزياء فى كثير من الأفلام الكبيرة والجيدة التى أكدت صدارته لهذين الفنين فى تلك الأيام.

فى مكتبه أحسست أننى فى محراب للثقافة والفن وأثناء انتظارى لفنجان الشاى قدم لى **شادى** بعض «الاسكتشات» لأتصفحها.

وكانت المفاجأة فى واحدة من هذه الاسكتشات. وجدت نفسى جالسًا تحت قدم أحد التماثيل الفرعونية... نعم... إنه أنا، الملامح نفسها الشكل نفسه.. الروح نفسها .. نفسها.

كانت اسكتشات لكل لقطة من سيناريو فيلم «**المومياء**» وكان **شادى** فى رحلة للبحث عن ممثلين لشخصيات فيلمه. زار المعاهد العلمية... الجامعات شاهد كل الأعمال الفنية التى تعرض فى تلك الفترة.. فى المسرح... السينما.. التليفزيون.

ولحسن حظى كنت من وقع عليه الإختيار لأداء شخصية **ونيس فى فيلم «المومياء»**

وبدأت الرحلة..

جلسات عمل.. لقراءة السيناريو ومناقشته وتحليله.. والتعرف على الشخصيات وأبعادها

بروفات للأداء.. وضبط إيقاع الأداء.

ثم الملابس.. وإصرار من **شادى** على أن يرتدى كل ممثل ملابس

الشخصية التى سوف يؤديها فى حياته الخاصة حتى يتعود عليها..

استغرقت هذه المرحلة ما يقرب من ستة الأشهر.. فى نهايتها كانت قد توطدت روح الألفة والصداقة والمحبة بين فريق العمل من فنانين وفنيين.. وأصبحنا كأسرة واحدة.. شديدة الترابط والالتزام والنظام.

ثم بدأ التصوير..

كان اليوم الأول بالمتحف المصرى بحضور السيد الدكتور **ثروت عكاشة** وزير الثقافة.. والمخرج الإيطالى العالمى رسولينى والمصور الفنان **عبد العزيز فهمى**.

وكان المشهد الذى صور فى هذا اليوم.. هو المشهد الأول فى الفيلم.. وهو اجتماع علماء الآثار.. كان هذا اليوم شبه بالاحتفال بمناسبة بدء التصوير.

رغم أن معظم مشاهد الفيلم.. قد تم تصويرها فى أماكن شديدة الصعوبة.. كجبال البر الغربى فى الأقصر وبعض الصحارى.. إلا أننا لم نشعر بالإجهاد.. وذلك للتنظيم الشديد.. ودقة خطة العمل.. وقد كان **شادى** حريصا على وضعها وتنظيمها بنفسه.

كما كان شديد الحرص على المحافظة على المستوى الفنى والارتقاء به عند جميع العاملين معه.. كذلك كان شديد الحرص أيضاً على المحافظة على المستوى السلوكى والأخلاقى.. وكذلك الشكل العام والارتقاء به لديهم.

أذكر أنه عندما سافرنا إلى مدينة الأقصر للتصوير.. وفى اليوم الأول من وصولنا.. وفى الليلة الأولى.. تجمعنا لتناول العشاء فى مطعم الفندق.. فوجئ **شادى** بالبعض يرتدى الجينز.. أو الجلابية.. أو.. فأصر **شادى** أن يعود الجميع إلى غرفهم.. ولا يعودون لتناول العشاء فى مطعم الفندق إلا إذا ارتدى كل واحد منهم بدلة أنيقه.. وصعدنا إلى غرفنا.. وبعد قليل عدنا جميعا.. وكل منا يرتدى بدلة أنيقه.. وتحلقنا حول مائدة واحدة.. وتبادلنا الحديث فى صوت خفيض.. مما لفت إلينا أنظار الجميع من سائحين وزوار وعاملين بالفندق.. ومما جعلنا موضع احترام وإعجاب من الجميع.. وهكذا كان سلوكنا كل ليلة..

كان **شادى** يطمع فى تنشئة جيل جديد ومختلف عن جيل من الفنانين والفنيين.. جيل شديد التميز فى كل شىء..

وانتهينا من التصوير.. ولكن لم تنقطع صلتنا **بشادى عبد السلام**.. كان حريصا على متابعتنا وتوجيهنا وتصحيح مسارنا.. كان شديد الحرص والخوف علينا.. كما لو كنا أبناءه.

ومن جانبنا كنا كثيراً ما نلجأ إليه.. نستشيره.. ونطلب منه العون فى كل ما يواجهنا من مشاكل وعقبات.. ولم يكن يبخل علينا مطلقا.. فتح لنا صدره وفكره.. ومنحنا كل وقته وجهده حتى آخر لحظة من حياته.

رحم الله **شادى**.. ذلك الفنان المعلم.

وأعان الله أجيالنا الجديدة.. التى تفتقد الرائد المعلم القدوة.. الفنان. ■

الفلاح الفصيح ... ونيس

أحمد مرعى



اللمسة الساحرة فى أكتوبر

فى مارس ١٩٧٤ قامت القوات المسلحة المصرية.. بإعادة عبور قناة السويس.. وذلك لإتاحة الفرصة للتصوير السينمائى لأفلام «**الرصاصة لا تزال فى جيبى**» و«**جيوش الشمس**» وفيلم آخر لهيئة الاستعلامات.. وكنت أعمل مساعد مخرج **لشادى عبد السلام** فى فيلم «**جيوش الشمس**» حيث تنقلنا بين المعسكرات المختلفة فى منطقة الاسماعيلية لتصوير أحاديث الجنود وتعليقاتهم.. كما تم تصوير بعض المصابين فى مستشفى التأهيل المهنى بالعجوزة.. وفى حديقة أستوديو نحاس تم تصوير المشاهد التى ظهر فيها بعض المدنيين يزورون جندياً مصاباً.. كما تم تصوير معركة ليلية فى إحدى



أثناء تصوير جيوش الشمس ١٩٧٣ مع مجموعة من الجنود

غرف المبنى الإدارى لأستوديو نحاس.

وقد واجهتْ **شادى عبد السلام** مجموعة من الصعاب - مثله فى ذلك مثل أى مخرج يتصدى لعمل فيلم عن حرب أكتوبر - أولى هذه الصعاب هى عدم وجود لقطات حقيقية وثائقية تم تصويرها فى الحدث.. وتم الاحتفاظ بها فى أرشيف فنى.

فلايوجد لقطة واحدة حقيقية تسجل لحظة العبور أو أى لحظة أخرى فى معركة ٦ أكتوبر..

وهو أمر مؤسف أدى إلى حرمان ذاكرة الأمة من أهم إنجازاتها.

وقد يتساءل القارئ عن سر هذه اللقطات التى تصور الاشتباك بالقنابل التى تنفجر فوق مواقع المدافع.. والصواريخ التى تصيب الطائرات.. فتسقط محترقة.. والصاروخ الذى يصطاد صاروخا آخر ويدمره.. هذه اللقطات تزين أفلامنا (التسجيلية والروائية) كتعبير عن وقائع معركة ٦ أكتوبر..

والحق أن هذه اللقطات تمت استعارتها من الفيلم الفيتنامى «**معركة الجسر**» الذى يصور الحرب بين فيتنام والولايات المتحدة الأمريكية. وقامت فيتنام بعرض هذا الفيلم بالقاهرة للتنديد بالسياسة الأمريكية.. ولم تقم باسترداد نسخة الفيلم فأصبح هذا الفيلم هو القاعدة المرجعية لسينما أكتوبر.. وتبعثرت لقطاته فى الأفلام المصرية.

.. ووجد **شادى عبد السلام** نفسه مضطرا لأن ينهل من هذا الفيلم.. حيث لابديل آخر.. وقد أرقته هذه المشكلة وكان واعيا أن الجمهور قد حفظ هذه اللقطات وتعرف عليها فى أفلام كثيرة.. وقد وصل إلى حل.. «سبق أن توصل **بابلو بيكاسو** إلى الحل نفسه.. قبله بأربعين سنة.. عندما تم تكليفه برسم لوحة تسجل هجوم الفاشيست على قرية جرنيكا وإبادتها.. ولم يكن **بيكاسو** هناك فى جرنيكا ساعة الهجوم عليها.. ولم ير كيف دمرت.. لكن عن طريق الصحف رأى صورا للدمار وقرأ قصصا عن الهجوم.. فكان أمينا مع نفسه حين رسم **الجرنيكا بالأبيض والأسود.. لون الصحف.. ووزع الأشكال على اللوحة كما لو كانت صفحة من جرنال... فالدمار قد سمع عنه ولم يره... سمع عنه من الصحف..**

هكذا تعامل شادى عبد السلام مع لقطات المعركة المستعارة من فيلم آخر.. فقد طبعها فوق لقطات تصور الصحف الأجنبية التى وصفت المعركة المصرية.. فنفى عن نفسه شبهة الادعاء بأن هذه اللقطات من تصويره أو أن هذه اللقطات تعبر عن حرب أكتوبر، وأصبحت هذه اللقطات فى فيلم جيوش الشمس لا تعبر عن شادى عبد السلام بل تعبر عن المراسلين الأجانب الذين كتبوا فى صحف أجنبية.

وتعتبر قيمه الفيلم الحقيقية ليست فى أنها تسجل للمعركة بل فى شهادة الجنود الذين خاضوا هذه الحرب فالفيلم ملىء بتعليقاتهم.. وقد اقتربت الكاميرا من وجوههم التى صورها **شادى** بحب وإعجاب وتقدير.. وأذكر أن صداقة حكيمة ربطته بأحد الضباط وأحد الجنود.. وكانا من مصابى العمليات الحربية.. لكن روحهم المعنوية كانت فى منتهى التألق.. ولقد اقترب **شادى** من وجوه الجنود إلى الحجم المعروف سينمائياً بلقطة مكبرة جدا للوجه... وهى لقطة تكتفى بالجبهة والعينين حتى منتصف الذقن.. وقد تم التصوير بهذا الحجم.. لكن نسخة الفيلم المعروضة تعرض بعض الوجوه فى حجم مكبر جدا جدا.. حيث لا تظهر سوى عيونهم وهم يتحدثون.. وذلك بسبب تخلف المعدات السينمائية فى تلك الفترة.. وهى صعوبة أخرى توضع إلى جانب عدم وجود أرشيف فنى للقطات الحية.. وكانت المعدات السينمائية فى تلك الفترة.. كبيرة الحجم ثقيلة الوزن.. فلم نكن نعرف البطاريات

بحجمها المتوافر الآن.. بل كانت تماثل بطاريات السيارات.. وحتى تصبح قابلة للحمل كانت توضع داخل صندوق خشبى له يد خشبية.. فكان عامل الكاميرا وهو يحمل صندوق البطارية يبدو مثل من يحمل صندوق ورنيش تلميع الأحذية.. كذلك لم يكن متاحا **لشادى عبد السلام** جهاز تسجيل صوت يتزامن بطريقة دقيقة مع كاميرا تسجيل الصورة.. بل كان الجهاز المتاح لا يصلح لتسجيل الحوار وإن كان يؤدى الغرض لو كان المطلوب تسجيل موسيقى تصاحب الصورة... وكانت النتيجة أن حركة شفاه الجنود لم تتزامن مع أصوات حروف بعض الكلمات.. وأنفق **شادى عبد السلام** الساعات الطوال مع مونتيرة الفيلم رحمة منتصر فى محاولات لاتنتهى لعلاج هذا الخلل.. وأخيرا قرر تكبير الوجوه لتصبح الشفاه خارج الصورة.. والغريب أن حروف الكلمات تزامنت مع حركة العينين وأعطت أثرا طيبًا.. كما أظهرت بشكل بارز أسلوبه المميز، فكانت العيون التى تتحدث هى لمسة شادى الساحرة، كما أن قصور إمكانيات الصوت حرمت **شادى عبد السلام**.. من أن يتمكن من تسجيل مختلف أصوات المعارك.. والحقيقة أن أصوات المعارك لها أكثر من مصدر فقد تسجل تسجيلا حقيقيا أو تنقل من شرائط من مكتبة الأصوات.. وطبعا لم تكن هذه الاصوات ضمن محتويات أى مكتبة.. وأخيرا حصل **شادى عبد السلام** على هذه الأصوات من فيلم «الرصاصة لاتزال فى جيبى» وهو إنتاج ضخم لرمسيس نجيب استعان فيه بمونتير إيطالى ليقوم بمونتاج المعارك صوتا وصورة.. وكان هذا المونتير يعمل فى ظروف إنتاجية طيبة وفرت له إمكانيات كبيرة.. كما أنه كان على كفاءة عالية.. فقام بتبويب أصوات المعركةوفهرستها بطريقة علمية تجعل من السهل الحصول على المؤثر المطلوب فى أقل وقت..

وكان **شادى عبد السلام** يعمل فى غرفة المونتاج نفسها التى يعمل بها المونتير الإيطالى.. الأمر الذى جعله يطلع على طريقته فى العمل.. ولقد استأذنه **شادى عبد السلام** فى استعارة بعض المؤثرات الصوتية.. وضمنها فيلمه جيوش الشمس..

وقد عرض الفيلم فى أكتوبر ١٩٧٥ الذكرى الثانية لحرب أكتوبر وتميز عن مجموعة الأفلام التى كان موضوعها حرب أكتوبر بإبرازه الروح المعنوية المتوهجة التى تمتع بها كل أفراد الشعب المصرى فى تلك الأيام..

وكانت نهاية الفيلم تشير إلى السلام القادم.. فيما يشبه النبوءة.. طفلة تغلق باب دبابة.. وكأنها تضع نهاية لكل الحروب.. وموقعًا عسكرياً فى صحراء سيناء وقد نبتت إلى جواره عشبة خضراء. وكأنها دعوة لإنماء سيناء بالزراعة. ■

إبراهيم الموجى



شادى عبد السلام طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا

قولك الآن فى دمنا سجدة، ولنا فيك ما تمنحه الشمس لأبنائها، لك ما تبقى فى خاصرة هذا الوطن من درع وقوس وحروف وموسيقى تحت بوابة النصر «قلت لى: من هنا يدخل الغرباء. وفى شارع «الدراسة» قلت لى: هنا عاش **عبدالرحمن بن خلدون** ولم يكتب كلمة واحدة عن الأهرامات، كأنه لم يرها! كنت غاضبا.

نبوءة

فى مطعم «ليدو» الذى تحته كنا نجلس: أنت وصلاح **ومرعى** وأنا وفجأة قلت لنا: سأموت فى الثالثة والخمسين من عمرى. وقد كان، وإن كان **شادى** قد عاش بعد هذا العمر بثلاث سنوات أخرى إضافية.



لازلت أتذكر هذا المعلم الفريد. لم يكن **شادى عبدالسلام** مجرد مصمم مناظر أو مهندس ديكور أو حتى مخرج سينمائى، ولكنه كان مزجا مصريا غريبا ونادرا. كان ملكيا فى السياسة! يؤمن بالاستقرار والعمران ولا تعنى كلمة «**الثورة**» بالنسبة له سوى «**المعرفة**». يحتقر الجهل ويمقت التعصب ويكره الصوت العالى! مرة واحدة ارتفع صوته ونحن فى مكتبه. كان يتساءل غاضبا: ما الذى منحنا إياه هذا المسمى «بعصر النهضة»؟ ربما منحنى جهاز الكاسيت لكى أستمع إلى **بيتهوفن** ولكنه رغم ذلك. يبقى أكذوبة كبرى!

مازال المعلم يتحدث فى السياسة: الصهيونية هى امتداد الهكسوس وهى نتاج التعصب والخرافة. إنها فكرة صلعاء لا تنتمى للحضارة ولا تنتسب للإنسانية. مجرد فكرة إجرامية!

ولك الآن أن تنام فى حقول النعناع. تقول: فى المنيا كانت والدتى مريضة، وعندما زرتها أهديتها باقة من النعناع فابتسمت ونهضت من فراشها.

حوار

على مائدة العشاء يجلس المخرج الإيطالى الكبير **زيفاريللى** وبجواره **شادى عبدالسلام**:

- أى كتاب عن مصر دفعك إلى زيارتها وإخراج فيلم عن ملوكها ياسير زيفاريللى؟

- ليس هناك كتاب محدد ولكنها بعض قراءات.

- أنت لم تعرفنا إذن. إننى قرأت أكثر من خمسين كتابا عن إيطاليا ولم أفكر فى عمل عن دافنشى!

عزف

كانت الظلمة تكسو وجه الأرض وأنت وحدك فى معبدك المضىء تخط برديتك:

أقم العدل

ولا تدع الميزان يهتز

فالأرض التى سكنتها الآلهة سوف

تهجرها السنابل

إذا ما جاع الناس

وارتجف الحق

وسكت الحاكم

سر

- هل أقول لك سرا؟

- يا ريت

- هل تعلم أننى صممت أول بدلة رقص مصرية لتحية كاريوكا، هذه السمراء الجميلة أحس فيها بأصالة تمتد إلى قرون الماضى وزهوه.

حزن

بعد رحلة إلى اليابان يقول المعلم: أزعجتنى البنايات الأمريكية الطراز... إنها خيانة للمعمار اليابانى القديم، كم سوف يحزن كيراساوا على هذا القبح!

لقاء

فى حضرة شيخ البنائين حسن فتحى يدور الحوار:

- نعم قرأت بحثك.. «القاهرة مخالفة كبرى»، وأحسست أنها بالفعل مخالفة كبرى ويسأله حسن فتحى ضاحكا: من أين أتيت بهذه الترجمة لعنوان البحث؟

أليس هذا ما تقصده؟.. لقد فكرت فى ترجمته ولكنى لم أشرع فى ذلك.. نعم يشيد الناس بيوتهم.. فهل أصبحنا بهذا القبح وهذا التشوه؟

إننى خائف على مستقبل هؤلاء الذين يسكنون العشش والزنازين الحجرية المسماة بالعمارات الحديثة.



عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه

قد نقرأ بين الحين والآخر أن الفنان المصرى الراحل **شادى عبدالسلام** لم ينل أى تكريم فى حياته فى مصر، وأن فيلمه الأشهر «المومياء» تعرض للهجوم عند عرضه، وقيل إنه ساقط ودون المستوى، وأنه وفيلمه لم يكرما إلا فى أوروبا وأمريكا، وأن من واجب وزارة الثقافة العمل على إنتاج مشروعه عن إخناتون.

وهذا الكلام يتردد كثيراً بين الحين، وأرى من واجبى وقد عاصرت **شادى عبدالسلام**، وكنت من أصدقائه أن أكتب شهادتى حول هذا الموضوع. فالواقع أن **شادى عبدالسلام** لم يضطهد أبدا، بل كان الطفل المدلل لوزارة الثقافة، حتى إن منتج فيلمه كان **ثروت عكاشة** بنفسه، ومن مكتبه فى

يصمت حسن فتحى، ويطرق فى حزن: وماذا عن فيلمك **ياشادى؟**

- جاءنى عرض تمويل فرنسى وآخر جزائرى، أما المأساة فقد فوجئت بعرض إسرائيلى!

- وماذا فعلت؟

- لا شىء... رفضتهم جميعا! كل بلاد الدنيا عرضت تمويل «إخناتون» إلا مصر!

حاشية

كان شادى يرى أن الحضارات تدور ولا تنتهى. وأن الانقطاع لا يعنى القطيعة مع الماضى، وكان يرى أن فجر الضمير الذى اندلع من هذه الأرض تغشاه الآن سحابة سوف ترحل ذات صحوة. وكان يرى أن الحضارة الغربية قدمت «التقنية»، ولم تقدم الفكر الإنسانى بمعناه. كان يرى أن «الفكرالإنسانى» ينهض على دعامتين «العدل»، و«التسامح»، وقد خلا الفكر الأوروبى من هاتين الدعامتين، مصر وحدها هى مهد هذا الفكر وتربته، انظر إلى هؤلاء الملوك وتماثيلهم وكنوزهم الجميلة .. أى فكر عملاق وراء هذا الجمال النافذ وكان يحلم ببعث الحضارة المصرية القديمة ووصل ما انقطع بينها وبين الأجيال الحالية. ولذلك كتب فوق أفلامه التسجيلية «أفلام تعليمية»، فهو يريد أن يتعلم الناس ما عرفه آباؤهم.

موسيقى

فى حجرة مكتبية ذات الضوء الخافت، يصمت الجميع لنستمع إلى تسجيل «الحضرة الدندراوية».. حلقة ذكر لمدة ساعتين تعتمد على «الصقفة» والهمهمة.. إيقاعات غريبة ومتفردة. وكان المعلم قد سمعها فى قرية دندرة، بمحافظة قنا أثناء تصوير «الحصن» عن معبد «إدفو» الرهيب.

يقول المعلم: تأملوا هذا الهارمونى البديع وتعالوا نقارن بينه وبين موسيقى ڤاجنر الهادرة فى «بارسيفال» لقد جاء التوزيع الموسيقى فى «الحضرة» عفويا ومقنعا فى آن. بينما يختلف الأمر لدى ڤاجنر.. فهذه النبضات الحية التى تنبض بها «الحركة» هى نبضات قلب ڤاجنر نفسه.. ما أشبه ڤاجنر بالدندراوية!

دفاع

فى حديقة منزل الفنان الكبير محيى الدين حسين يدور جدل حول الشخصية المصرية ويتهمها أحد الفنانين الموجودين «بالسلبية» و «الخنوع» منذ عهد الفراعنة!

وينتفض المعلم من هول الاتهام... من قال لك إن الفراعنة كانوا يعلمون الناس الخنوع؟ إننى أتحدى أن يخاطب رجل من عامة الناس الحاكم كما خاطب المصرى الفصيح حاكمه. أتحدى أن يضم تراث أى أمة مثل هذه الصفحات العظيمة...

يقول المصرى الفصيح لحاكمه:

انظر

لقد عينوك لكى تكون سدا

يمنع الناس من الغرق

ولكن...

انظر.

انظر

لقد أصبحت البحر الذى يغرق فيه الناس

إن سلة من الفاكهة تفسد قضاتك!

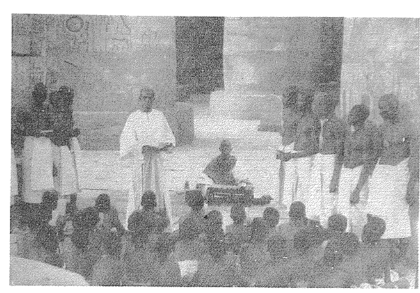
ولا تزال الذاكرة محشوة بالصور والحكايات عن المعلم العظيم **شادى عبدالسلام**. ولا يزال كثير منها غائراً فى الأعماق...

فيا أيها المعلم العظيم... نحن لم ننس ولكن طويل الجرح يغرى بالتناسى.

واعلم أنه: طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا. ■

أحمد إسماعيل

شاعر وصحفى مصرى



مشهد تعلم الكتابة

قصر عائشة فهمى بالزمالك، وكان مدير الإنتاج هو **مجدى وهبه** من مكتبه فى نهاية شارع مقر مجمع اللغة العربية الآن. وإذا كان أغلب الناس يعرف **عكاشة**، أهم وزراء الثقافة فى مصر المعاصرة، فربما لا يعرف كثيرا أن مجدى وهبة - وكان وكيلا لوزارة الثقافة للعلاقات الخارجية واحد من أعظم وأكبر علماء مصر. وقد تولى عكاشة ووهبة تذليل العقبات أمام إنتاج فيلم **المومياء** عندما اعتبره البعض من موظفى مؤسسة السينما من الأفلام الفنية التى لن تحقق أية إيرادات.

ومنذ العرض الخاص الأول لفيلم **المومياء** فى قاعة ريفولى الصغيرة عام ١٩٦٩ كان الفيلم موضع حفاوة كل نقاد السينما فى الستينيات، بل وموضع حفاوة عديد من الكتاب والمثقفين ونذكر هنا مثلا أن المقال الوحيد الذى كتبه الراحل الكبير **لويس عوض** عن السينما فى مصر كان عن فيلم **المومياء** وأن فيلم **المومياء** كان أول فيلم مصرى يعرض فى نادى سينما القاهرة حيث قدمه **سامى السلامونى**.

وقد كان من المقرر أن يعرض **المومياء** فى مهرجان كان ١٩٧٠، ولكن السفارة المصرية فى باريس، وبواسطة مدير التصوير المعروف **رمسيس مرزوق** أرسلت نسخة الفيلم إلى مهرجان صغير يدعى أيير، فحرم من الاشتراك فى كان، وفى جميع مسابقات مهرجانات السينما الدولية بعد ذلك.

وقبل أن يعرض **المومياء** عرضه التجارى الأول فى القاهرة عام ١٩٧٥ كان **شادى عبد السلام** من الشخصيات العامة المعروفة فى مصر. وكان ذلك بالطبع يرجع إلى الصحافة المصرية والنقد السينمائى المصرى لأن الجمهور لم يكن قد شاهد فيلمه. كان **شادى عبدالسلام** فى الفترة من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٥ عندما يدخل إلى إحدى محطات البنزين مثلا لتعبئة سيارته يقابل بالحفاوة ويسأله العمال متى يعرض الفيلم. كانت صورته قد نشرت مئات المرات فى الصحف المصرية، وكان اسمه قد نشر آلاف المرات فى هذه الصحافة، ولذلك عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه.

وفى عام ١٩٧١ تشكلت فى مؤسسة السينما لجنة الإنتاج، ومن واقع عضويتى لهذه اللجنة أشهد أن المرحوم عبدالحميد جوده السحار وافق على ملخص فيلم إخناتون الذى قدمه **شادى عبد السلام**، كما وافقت عليه اللجنة بالإجماع، وأشهد أن السحار عندما علم أن المؤسسة سوف تتوقف عن الإنتاج طلب من **شادى** الانتهاء من السيناريو، أو حتى البدء فى التصوير لمدة أسبوع قبل أن ينتهى السيناريو حتى يعتبر الفيلم من الأفلام «المفتوحة» التى بدأ إنتاجها، ولكن **شادى** لم يرض بالسرعة وكانت تلك طبيعته، وحقه، فلما جاء نوفمبر ١٩٧١ صدر القرار بتوقف القطاع العام عن إنتاج الأفلام، ولم يعد من الممكن عمل أى شىء.

وطوال عشر سنوات بعد أن انتهى **شادى** من كتابة السينايو لم تجد وزارة الثقافة أى طريقة لإنتاج الفيلم مع الأسف وكان عليها أن تجد لإنتاج انفيلم بواسطة مؤسسات عربية مثل مؤسسة العراق ومؤسسة الجزائر، ورفض أكثر من عرض من شركات أوروبية، لأنه كان يريد الفيلم مصريا خالصا.

والتكريم الوحيد لاسم الفنان **شادى عبد السلام** هو الاهتمام بنيجاتيف الأفلام التى أخرجها بالفعل، وكما أخرجها تماما، وعرض الأفلام الناقصة كما هى، ونشر سيناريو إخناتون فى كتاب كما تركه، وإقامة متحف لأعماله الفنية من رسومات وتصميمات، وجمع كل ما نشر عنه فى مصر والعالم العربى، ودراسة أعماله دراسة علمية وفنية دقيقة ومبتكرة. ■

سمير فريد

ناقد سينمائى مصرى معروف



لقـد تسلل إلى الســينمـا سـرا

قد بدأت معرفتي **بشادى** عندما كنت أعمل بأستوديو نحاس فى حجرات المونتاج بالدور الأول، وقد كان ذلك فى بداية عملى كمونتير، وكان هو مديرا لمركز الفيلم التجريبى بالدور العلوى، وكنت أعمل مساء حيث إننى كنت مونتيرا مبتدئا ولا أستطيع العمل صباحا، حيث إن ذلك الوقت كان مخصصًا لكبار المونتيرين. (وعندما كنت أعمل مونتاج فيلم «النيل أرزاق» مر علىّ «**شادى**» يدعونى لأحد الكافتيريات القريبة لكى نحتسى بعض المشروبات وفى تلك المرة وقف يتأمل بعض اللقطات معى، وبعد فترة دعوته لكى يرى معنا الفيلم، وقد اكتمل العمل فيه، وأصبح نسخة صالحة للعرض، وبعد الانتهاء من العرض جلس **شادى** صامتا فترة وكانت هذه إحدى عاداته عندما يفكر، ولم يكن يعلم أننى أعرف ذلك عنه، فانتابتى القلق وطالت فترة الصمت هذه فسألته قلقا: مارأيك.. ففوجئت بشهادة جميلة فى حقى كمونتير لن أنساها وفرحت بها واعتبرتها شهادة مهمة فى حياتى الفنية شجعتنى كثيرا فى عملى الفنى - ثم فوجئت به بعد ذلك يعطينى التصريح بعمل مونتاج أفلامى



على موفيولا المركز التجريبى وأصبحت أحد أعضاء المركز مثل **صلاح مرعى وأنسى أبو سيف ورحمة منتصر ومجدى كامل، وسمير عوف وعاطف البكرى ومجدى عبد الرحمن**، كل هؤلاء الفنانين الذين صقلت موهبتهم فى فن السينما الجميل بالمركز الذى أعتبره معهد السينما الثانى بقيادة شادى عبد السلام.

ومنذ ذلك الحين بدأت أتمتع بالعمل نهارا فى حجرة المونتاج مثل المونتيرين الكبار، وأيضا بدأت أتمتع بمسامرة **شادى** مثل بقية تلاميذه، فقد كان شغله الشاغل هو الفن، وعندما يتسامر، معنا، وأقول يتسامر لكنه لم يلق علينا يوما محاضرة، ولم يشعرنا بأى أستاذية، ولأن موهبته كانت عميقة بمعرفة عريضة وحساسية شديدة لمصر والمصريين، فالاقتراب منه كان بالنسبة لنا مثل المعلم لصبيانه، وهى المجموعة التى ذكرتها، وهذه الطريقة كان لها أثر بالغ فينا، لأن المعلومة أو الشعور الفنى كان يصل إلينا

بكم معه الود ومن خلال علاقة إنسانية وكم كبير من المعرفة ورغبة فى الصدق الفنى، وأحسست أننا انتقلنا منذ فترة من معهد السينما إلى ذلك المعهد، وهو معهد **شادى** الذى حفر فى نفوسنا كثيراً من الشعور الفنى، والذى بدأ بظواهر المجتمع، ومعرفة التاريخ، ومر بكل المتغيرات التى تتم في المجتمع ثم تنتقل لمناقشة أسلوب الإيقاع فى السينما وموسيقى الفيلم حتى إنه فى أحد المرات قد جعلنا نعزف قطع موسيقى متقطعة لكى نضعها فى فيلم «الأهرام وما قبله» ونحن لا نعرف ولم نمارس العزف من قبل فقد كانت تجربة غريبة وإننى أعتبر تلك السنوات قد أثرت فينا كثيراً وأسفت بانتهاء مركز الفيلم التجريبى الذى انتهى برحيل **شادى عبد السلام**..

وعندما بدأت العمل بالمعهد كأستاذ غير متفرغ وكان الفضل فى ذلك يرجع للزميلة العزيزة **رحمة منتصر** وأحد أعضاء المركز البارزين، وهنا تكمن دلالة المركز فى تربيته لفنانيه الذين بعدوا كل البعد عن التنافس غير الشريف وعلمهم وعلمنى كيف يعامل طالب الفنون بشكل ودى حتى يستطيع أن يستوعب ما يلقى عليه من معلومات وما يوحى إليه من ذوق فنى وحس سينمائى حيث لابد أن تنهض بموهبته من قدر تشجيعه المستمر وتحفيز مواهبه وقدراته مع توجيهات هادئة دون أى نوع من الفرض حتى لا يصبح قالبا فنيا بل يصبح فنانا له موهبته وعقله مستقلا عمن قبله من أساتذة دون التقليد أو التزايد من شأنه لكى يصبح فنانا متوازيا وهذه كانت طريقتة معنا.

فنراه مثلا عائدا من إيطاليا ليحكى لنا عن زيارته لأحد المتاحف أو رؤية فيلم ويتكلم بهدوء ولكن بمشاعر فياضة.

وكثيرا ما كان يقف ليتأمل بعض الأفلام كنا نعملها وهى فى مرحلة المونتاج، ودائما كان له وجهة نظر وبعض الملحوظات التى بها كثير من الصواب حتى بدأت العمل معه فى فيلم «الأهرام وما قبله»، وكان المفروض أن تعمله الزميلة **رحمة منتصر** ولكنها كانت مريضة - وعندما بدأت العمل فى ذلك الفيلم فقد تخوفت من نفسى لأننى كنت قد تعودت على الإيقاع فى الأفلام الروائية التى تتسم بسرعة الإيقاع وأنا أعرف إيقاع **شادى** هادئاً ومتأملا ومن هنا جاء تخوفى فوجدته قد ترك الإيقاع خاضعا لمشاعرى كمونتير ولم يتدخل الا فى القليل منه بالملاحظة غير الملزمة ففهمت أننى قد استفدت فعليا من **شادى** لأنها كانت تجربة فريدة بالنسبة لى فقد كانت مختلفة كل الاختلاف عما سبق لى من أعمال.

ولا أنسى أننا جميعا لم نكن نخاطبه بلقب الأستاذ **شادى** ولكننا كنا نخاطبه بكلمة «مون شير mon chere» فهو حقا كان صديقا، ولكنه الصديق الأكبر والصديق العزيز، لم لا وهو المدير الوحيد فى مصر الذى لم يهتم بمكتبه، فقد كان يضع واجهة المكتب ملاصقا للحائط على جانب من الحجرة ومهملا لا يستعمل وهذا طبيعى لأن المكتب لا يعنى له شيئا رغم أننا رأينا كم من المديرين لا يعرفوا قيمتهم إلا من خلال مكاتبهم وفى مكتبه الكبير فى شارع فؤاد تجد كل ما هو جميل من لوحات **لحسن سليمان** لإكسسوارات تحمل تاريخا ومكتبة غنية بكتبها، ومن الغريب أنه لم يضع فى مكتبه كثيرا من أعماله السابقة مثل ديكوراته أو الملابس التى رسمها للشخصيات فى عدة أفلام فقد كان محتفظا بها كأرشيف، وقد استرعى ذلك انتباهى بعد رحيله ولكن على ما أظن أنها طبيعة الفنان المبدع والذى يتجدد إبداعه فلا يهتم بما صنع، ولكن اهتمامه يبقى لمن هو قادم فى إبداعه.

ويوما كان الفنان **أحمد زكى** مرشحا لأداء دور «**حور محب**» فى فيلم «إخناتون»، وحضر الفنان والنجم **أحمد زكى** وجلس فترة طويلة بعمل له قناعًا للوجة من صنع الفنان **صلاح مرعى**، ورغم أن **أحمد زكى** معروف بقلقه الشديد وكثرة حركته الدائمة، إلا أنه جلس ساعات طويلة، وهو سعيد وتعامل مع التجربة بصبر شديد، لم أكن أتوقعه طبعا ثقة فى الفنان الكبير المبدع **شادى**.

وأخيرا ورغم قربى أحيانا من **شادى** إلا أننى الآن أشعر شعورا غريبا، وهو أن **شادى** قد تسلل إلى فن السينما سرا فقد كان أحد الأسرار الكبيرة فى السينما المصرية ورحل عنا أيضا سرا فقد كان عطاؤه كبيرا لجيل بأكمله وأجيال قادمة من السينمائيين، وأظن رغم ذلك أنه سيبقى أحد الأسرار فى مصر. ■

عادل منير

مونتير سينمائى مصرى



كان مدرسة فنية خاصة

فكان شادى عبد السلام إنساناً جميلا. نبتًا غريبًا. أنيقًا. خرج من أرض صعبة وواقع معقد غليظ.

صلابته المغلفة بالرقة والنعومة، مثيرة للدهشة باعثة على الثقة والتأمل.

ارتباطه «بالفن» ارتباط طبيعى، لا غرور فيه ولا ادعاء. كان يتنفس فنه، ويتعاطاه ولا يتعاطى غيره.

وشادى - أكثر من كل الأحبة الذين رحلوا - موجود وخالد - لأنه كان مختلفًا وغريبًا.

اقتربت من **شادى** جداً فى الفترة التى كان يعد فيها فيلمه **«المومياء»** كنت أصيغ معه الحوار العربى للفيلم. وكان مجنوناً عظيمًا، يرى المشاهد قبل أن ينفذها.. ويسمع الأصوات. نظل نبحث عن الكلمة حتى تتطابق مع خياله ومع الصوت الذى يملأ كيانه.. وعندما نجدها، يكون فرحه عظيمًا.

بنى **شادى عبد السلام** الفيلم كلمة كلمة وصورة صورة. جسد الظلال والألوان، وكانت إلى جواره عبقرية تنفيذية كاسحة: **هى الراحل العزيز «عبد العزيز فهمى»** المصور الرائد والإنسان.

فى الأسابيع التى انقضت على رحيل **شادى** امتلأت الصحف والمجلات بكلمات عنه، وفى التليفزيون قدمت القناة الثانية فيلم **«المومياء»** فى سهرة

«الأوسكار» كما قدمت القناة الثالثة برنامجًا رائعًا عنه من إعداد المذيع الشاب النشيط **محمود حمودة** مع كوكبة شابة من العاملين فى القناة الثالثة.

والسؤال التقليدى الذى يقال هنا.. هل كان من الضرورى أن يرحل **شادى** حتى نكتب عنه ونناقش عمله؟ لا أعرف حقاً إجابة عن هذا السؤال. ولكن المهم هو السؤال الآخر: هل يكفى أن نستعمل دائماً صيغة «الأفعل تفضيل»: كان الأحسن، والأروع. والأعظم.

أعتقد أن الدارسين لعلوم الاجتماع واللغة يقولون إن هذه الصيغة مرتبطة بالتخلف الفكرى والثقافى. أى أنها دليل على نوع من الكسل العقلى الذى يريح نفسه بهذه الصيغ حتى لا يتورط فى البحث والحوار والنقاش.

شادى عبد السلام كان مدرسة فنية خاصة فى السينما. مدرسة وليست مؤسسة. هو لم يقم بالدعاية لنفسه، ولم يروج للبضاعة، ولم يحاول التكسب من تميزه الفنى. المدرسة الفنية التى قادها **شادى** فى السينما تبحث فى التشكيل وفى الإيقاع. وقد تحدى **شادى عبد السلام** من أجل إكمال بحثه هذا وتحقيقه. وضوح الموضوع، ومداعبة المشاهد، وأصر إصراراً مجنوناً على تنفيذ الإيقاع الفرعونى على حياة القبيلة والعصر والأفندية. أصر هذا الإصرار فى مغامرة فنية فريدة ومحسوبة.

وأذكر أن كثيراً من المثقفين الذين كانوا يسيطرون فى ذلك الوقت على وزارة الثقافة قد اتهموا الفيلم اتهامات كثيرة من ضمنها الغرابة، والملل والطابع الخواجاتى.. واللغة المفتعلة. وكانت هذه من أصعب فترات حياة **شادى عبد السلام** ، فهو قد قدم فى فيلمه هذا كل ما يملك من أمانة.

عرض الفيلم فى التليفزيون المصرى الآن. وشاهده الجمهور المصرى بعد أن طبقت شهرة الفيلم الآفاق. ولاشك أن المشاهد العادى قد وجد صعوبة فى تلقى الفيلم وفى متابعته، وفى فهم قضيته الأساسية، كل هذا يدفعنا إلى ضرورة البحث عن القيمة الحقيقية لهذا العمل وأين تقع.

إنه - فى اعتقادى - درجة عالية من التركيز الفنى، والرؤيا المكثفة التى تقترب من البحث أو التدريب. التحقيق الفنى معجز ودقيق إلى أبعد حد، ولكنه صعب الابتداع والتلقى. وكأنه إلى جانب أغراضه الأخرى - رفض أو تمرد على العلاقة المألوفة والعادية التى تقوم بين المشاهد والفيلم. لوحات الفيلم فى حد ذاتها تدفع إلى التفكير أو إلى التأمل. ولكنها لا تسلس قيادها للمشاهد العابر الذى يشاهد الفيلم وهو يتناول طعامه أو وهو يلعب فى أصابع قدميه.

ما علاقة **شادى** بالفرعونية؟ هل الفرعونية مقصودة كمذهب فكرى؟ هل هى هروب من الواقع أو اعتراض عليه أم أنها حلم فنان. أعتقد أن فرعونية **شادى عبد السلام** كانت فى أساسها اعتراضاً على الواقع، ورفضاً للقبح فيه واعتراضاً على التفتت وانعدام الهوية.

ثم.. ما علاقة **شادى عبد السلام** بمدارس السينما المصرية الجديدة؟ هل كان **شادى** يحمل موقفاً اجتماعياً وفكرياً محدداً.. هل كانت له رسالة اجتماعية.. وصلت أم لم تصل..

تكريم **شادى عبد السلام** يكون فى اعتقادى بالبحث فى هذه القضايا، فهى الطريق الوحيد لصيانة هذه المدرسة والمحافظة عليها، ووضعها فى سياق المستقبل بالنسبة للسينما المصرية. فقد كان واحداً من الذين اخترقوا الحصار. ولا يكفى أن نقول إنه كان الأحسن والأروع. أو أن نكتب فيه قصائد المدح أو الرثاء..

لقد كان صاحب رسالة.. فهل يحملها التلاميذ والمريدون. ■

علاء الديب

(عن صباح النير ٦ - ١١ - ١٩٨٦- العنوان الأصلى ملاحظات متأخرة عن صديق قديم).



التأمل والحلم

قا وأفلامه الساحرة *

عندما قرأت سيناريو «**المومياء**» تبينت على الفور أنه ليس كغيره مما اعتدت قراءته من سيناريوهات عديدة، كان يقع فى حوالى عشرين فصلا وقد كتب على شكل سطور تصف المنظر وطبيعة البيئة والملابس والإضاءة والحركة، ثم يكتب الحوار بالعربية الفصحى فى مساحة أقل. وكان **شادى** يقسم الفيلم إلى مراحل، فيقول مثلا مرحلة «موت الأب» ويتناول دفن الأب، ثم الأعمام وهم يصطحبون الأولاد إلى المقبرة ليسرقوا **المومياء**، وأثناء ذلك لا يوافق بطلنا عما يراه ويصعق من انتهاك **المومياء** وتحطيم رأسها وانتزاع القلادة منها، وحين يمسك العم بالقلادة والعين تتوسطها يخرج البطل **ونيس** ويعدو طويلاً حتى يصل إلى المقبرة وترتطم رأسه بمدخلها ثم يشكو أمام القبر مما رآه... ثم تأتى مرحلة «بيت العائلة» فنرى كل هذا الفريق وقد اجتمع خلال



مشهد من المومياء

مشاهد قد لا تكون مرتبطة زمنيا أو مكانياً ولكن تربطها فكرة أو معنى.

كنا نشاهد كل المادة المصورة فور خروجها من المعمل، وكانت تلك بداية المعرفة الحقيقية **بشادى**، فلقد كان يقدم أسلوباً فى الإخراج يتميز بالعرض التأملى القائم على الحركة البطيئة، لقد بهرت بما رأيته وأحسست بالخوف من هذا النوع من الإيقاع البطىء، الاستعراضى، التأملى، حركة رأسية إلى أعلى على جدار عليه نقوش باللغة الهيروغليفية يدفعنا إلى التأمل والحلم بالخلفيات التى وراء الجدار، وكذلك الحركة داخل مقبرة التوابيت بالفوانيس المضاءة، جميعها أشياء قائمة على التأمل، وهنا أدركت أنه لابد لى وأن أتخذ أسلوباً آخر فى العمل بأن أعطى اللقطة كفايتها من التأمل مع المعنى.

كانت المناقشات تدور بيننا كأى مخرج ومونتير حتى يتعرفا على بعضهما ويتفقا على أسلوب العمل، ومن طبيعتى عندما أقوم بعمل أى مشهد بينى وبين نفسى حتى إذا لم يتم قصه أضع علامات له، وضع العلامة مهم جداً بالنسبة لى، لابد أن أضعها وأتأمل مكانها وأمسحها وأعيد وضعها مرتين أو ثلاث مرات، وتتم هذه العملية بينى وبين الشريط ثم أريه للمخرج، وكان هذا الأسلوب ناجحاً جداً مع **شادى**، وكنت أستمع إليه جيداً عندما يقول رأيه ثم أقول له رأيى فإذا اقتنع به نقوم بتنفيذه، أما إذا لم يقتنع فعليه أن يقنعنى.

وهكذا استمرت العلاقة بيننا طوال مرحلة العمل، كنا نشاهد المشهد كاملاً بلوحات الكلاكيت ثم يقول رأيه ... ما يريده من تعبيرات وما يقترحه من أماكن للقطع ونتفاهم سوياً على ذلك، ثم أجلس **مع رحمة منتصر** التى كانت تعمل معى وقتها كمونتيرة مساعده إلى جهاز المونتاج (المافيولا) ونقوم بتنفيذ ملاحظاته بعد أن أشرح وجهة نظرى، وكان يشاركنا فى الاتفاق على اختيار اللقطات من بين اللقطات المعادة مدير التصوير **عبد العزيز فهمى**، وكنا نشاهد اللقطات من جميع الزوايا التى أدت إلى إعادتها، فقد تكون بسبب الممثل أو بسبب حركة الكاميرا أو الخطأ فى الحوار لأن الممثل لم يقف فى النور المحدد له.

ولقد حدث خلاف بيننا فى تركيب مشهد «مقتل الأخ، وكان المشهد من وجهة نظرى طويلا بصورة زائدة عن الحد، وظللنا نتابع العمل به بالإقناع مرة وبالشجار مرة أخرى إلى أن أصبح المشهد جزءا من نسيج العمل، بينما لم يكن فى اتساعه الكامل، ورغم جمال لقطاته من ناحية التصوير والحركة الداخلية، متناسبا مع طبيعة النسيج العام للفيلم، سواء كجريمة أو كتسويق، مما أخرجه عن الجو العام للفيلم.

ولم يحدث أثناء عملنا فى الفيلم أن أقدمنا على حذف مشاهد كاملة، ولكننا قمنا أحياناً بحذف لقطات من بعض المشاهد، كما قمنا بضغط بعضها، والبعض الآخر جرى توسيعة زمنيًا كمشهد الجنازة الأخير فى الفيلم والتوابيت تنزل متجه إلى السفينة كى ترحل بعيداً.

أما بالنسبة لموسيقى الفيلم، فلقد كان شادى يريد نغمًا بسيطًا قريبًا من البيئة التى تجرى فيها أحداث الفيلم وكنت متفقًا معه تماما فى هذا التصور، ولم يحدث خلاف حول الموسيقى مثل الذى حدث بيننا حول موسيقى فيلم «**الفلاح الفصيح**»، حيث كان رأيى أن أستخدام آلة الهارب أفضل من استخدام أية موسيقى أوركسترالية لأن «الهارب» بمفرده أحياناً يكاد يصبح أوركسترا كاملا.

كان **لشادى** رأى خاص فى الموسيقى، وكان يرى أنها يجب أن تكون نابعة من بعض تراثنا، وقد يكون هذا التراث موسيقى عربية أو موسيقى مصرية قديمة، فحصل على بعض التسجيلات وأسمعنى إياها، كان بعضها يتضمن بشارف وموشحات مصرية وعربية وتركية، وكان قد سجل بعض البشارف لفرقة تركية حضرت إلى مصر وأعجب بها كثيراً، وقمنا بإسماعها **لجمال عبد الرحيم** الذى اتفقنا معه على وضع موسيقى الفيلم لأكثر من مرة، وقمنا بقياس المواقف الموسيقية مع **جمال عبد الرحيم** وسجلناها على الورق وشرح **شادى** وجهة نظره كاملة لتصوراته عن الموسيقى، وبينما كنا نستعد

للسفر إلى روما لعمل ميكساج الفيلم وطبع النسخ، كان **جمال عبد الرحيم** يقوم بتسجيل موسيقى الفيلم قبل سفرنا بيوم أو باثنين، وكان التسجيل يتم فى ستوديو مصر ويقوم به **مصرى عبد النور.**

وبينما كنت أقوم بتجهيزات ما قبل السفر، ووضع الصوت والصورة فى علب، وكذلك ما قد نحتاجة من مواد مصورة فى ستوديو نحاس، إذ بى أتلقى مكالمة تليفونية من ستوديو مصر حيث يجرى تسجيل الموسيقى، كان **شادى** على الطرف الآخر وهو يصرخ: «هل تسمع ما يتم تسجيله.. يوجد بالصالة الآن مائة وعشرون عازفًا يعزفون موسيقى سيمفونية غير تلك الموسيقى التى اتفقنا عليها معه... هل تسمعنى؟» كان **شادى** فى قمة غضبة وكان يريد أن يدخل إلى ستوديو الصوت ويوقف التسجيل، فأخذت أهدئه وقلت له إن ذلك ليس مفيداً لنا لأننا سنسافر... فليدع **جمال عبد الرحيم** يكمل التسجيل كما يشاء، وإذا لم يعجبنا فذلك حديث آخر.

وفى الحقيقة فلقد كانت الموسيقى التى وضعها **جمال عبد الرحيم** رائعة، ولكن لا علاقة لها بالمرة بفيلم «المومياء»، وعندما تلقينا شرائط الموسيقى استمعت إلى علبة، واحدة فقط من بين اثنتى عشرة علبة أى بطول الفيلم، وكانت موسيقى أوركسترالية فخمة لا علاقة لها بما اتفقنا عليه.

كان **شادى** يستشيط غضباً ولعله لم يتمكن من النوم ليلتها، أما أنا فطبيعتى هادئة، وقد يكون ذلك بسبب تواجدى فى مطبخ الفيلم وإدراكى للطبيعة العصبية للمخرج وواجبى فى العمل على تهدئته قدر ما يمكننى ذلك. وسافرنا... **شادى عبد السلام وخليل شوقى** مدير إنتاج الفيلم وعبد العزيز فهمى مدير تصويره وأنا إلى روما ويصحبتنا الفيلم والموسيقى وبدأنا العمل فى ستوديو C. D. S وركبنا الصورة وشاهدت الفيلم مع **شادى** من أوله إلى آخره فى صالة العرض بدون موسيقى، وكان **شادى قد دعا المخرج** الإيطالى الكبير **روسيلليني** الذى عمل معه من قبل فى سلسلة أفلام الحضارة، وكذلك صديقه المخرج البولندى الكبير **كفاليروفيتش** الذى عمل معه كمدير فنى فى فيلم «فرعون»، بالإضافة إلى حوالى خمسة عشر شخصا من كبار السينمائيين الإيطاليين، وبعد أن شاهدوا الفيلم خرجوا صامتين تمامًا، وفهمت معنى الصمت هذا... وبقيت فى الاستوديو لأرتب أمورى وأعد للعمل.

وفى اليوم التالى حضر **شادى** وأخبرنى بأن الجميع كانوا منبهرين بالفيلم، وأن روسيلليني سيحضر للاستماع إلى الموسيقى التى وضعها **جمال عبد الرحيم** وكان **شادى** قد نقل إلى **روسيللنى** مخاوفه كلها.

وحضر **روسيلليني** واستمع إلى البكرة الأولى وهى البكرة نفسها التى استمعت إليها فى مصر، وبعد أن أنصت للموسيقى قال لنا: «إذا كنتم تريدون هذا النوع من الموسيقى فلتستخدموا موسيقى فاجنر أو بيتهوفن نفسها... وكنا قد توقعنا رد فعل **روسيلليني**، وكنا نريد منه أن يجد لنا حلا... وكان الحل لدى الموسيقى الإيطالى الحائز على جائزة الأوسكار **ماريونا شمبيني** الذى حضر وشاهد الفيلم، بطلب شخصى من **روسيلليني**، ثم دعانا شادى وأنا لزيارته فى الاستوديو الخاص به فى أحد الأحياء الراقية فى روما حيث كان يقطن فى فيللا مجاورة للاستوديو... كان **روسيلليني قد أصبح** مستشاراً للفيلم لدى وصولنا إلى روما وهكذا أحضر لنا **ماريونا شمبيني.**

كان **شادى** يريد أن يطمئن إلى لون الموسيقى التى سيستخدمها، وكنا قد فكرنا فى استخدام آلة تشيللو واحدة، أو الناى من طبقة معينة، أو تقسيمات على آله الهارب... كان ذلك هو ما وجدناه عند **ماريونا شمبينى**.. وجدنا نوتات ممتدة... مى.. رى.. فا.. الخ.. ويضيف إليها نوتات أخرى بنفس الامتداد... وهذا ما رأيناه فى الفليم... **كان يقوم بعمل الميكساج كما يكتب النوت** بحيث يضع مجموعة نوتات ممتدة إلى أن يصل إلى التون الذى يعجب **شادى**، وكانت هذه التونات عبارة عن ضيات Loops معينة يحمل كل منها رقما معيناً.

كنا قد أخذنا معنا إلى روما شريط «البشارف» الذى أسمعناه من قبل **لجمال عبد الرحيم** أثناء عملنا فى قياس أطوال موسيقى الفيلم وتحديد مواضعها، وعندما استمع **شمبينى** لهذا الشريط أعجب به كثيراً واستخدمه فى بداية ونهاية الفيلم حيث يدخل هذا «البشرف» ويخرج من نسيج موسيقى الفيلم دون أن يشعر به أحد ولكن تلتقطه الأذن بسبب شرقيته الشديدة.. فى بداية الفيلم أولا، ثم فى نهايته أثناء الجنازة الكبرى للتوابيت الملكية وتشييعها حتى وصولها إلى المركب وإبحارها.

كانت الشرائط لدى **شمبينى** مصنعة حسب الطلب، وكانت صالة الاستوديو المخصصة للعرض مريحة جداً، مجهزة بحيث يمكن الرجوع بالفيلم أو تقديمه بالسرعة التى نريدها.. وأحياناً ما كان **شمبينى** يستمع إلينا ثم يمهلنا لليوم التالى ليعرض علينا ما توصل إليه ثم نبدى ملاحظاتنا، وكثيراً ما كان **شادى** يقتنع بما توصل إليه **شمبينى**، وأحياناً ما كان يطلب شيئا آخر فيتم تنفيذه.. وهكذا حتى انتهينا من العمل فى الفيلم.

بعد أسبوع من وصولنا إلى إيطاليا وأثناء عملنا فى موسيقى الفيلم، لحق بنا **جمال عبد الرحيم**، وكان على أن التقى به، وألا أخبره بأى شىء عن الموسيقى، وأن أسوف معه فى مواعيد بدء العمل... فلم يكن أحد منا يريد أن يتسبب فى صدمة لمشاعره... وبعد خمسة أو سبعة أيام... وبينما كان **شادى** يشاهد الفصول التى ينتهى منها **شمبينى** بعد تجارب متعددة، كنت أقوم نهاراً مع

واضع المؤثرات الصوتية بتحديد ما هو متزامن مع الأجواء العامة، وليلا أتوجه إلى **شادى** عند **ماريونا شمبينى**، أما فترة الظهيرة فمع **جمال عبد الرحيم** إلى أن قلت له إنه توجد مشاكل فى الفيلم واقترحت عليه أن يسافر إلى مصر على أن نرسل له تلغرافياً عندما نريده، وكانت تلك هى الحجة التى اتفقت عليها مع **خليل شوقى** وبعلم **شادى عبد السلام** بالطبع، وسافر **جمال عبد الرحيم** عائدا إلى مصر وانتهت مشكلة الموسيقى التى قام بتسجيلها، وحتى لحظة العرض لم يعرف **جمال عبد الرحيم** بالاستغناء عن موسيقاه، وغير صحيح أن الفيلم قد تمت عملية الميكساج له مرتين لأن **شادى عبد السلام** لم يكن لينكر شيئا أثناء تسجيله ثم يدعو لتجربته، لقد تم ميكساج واحد فقط للفيلم فى استوديوهات **ماريونا شمبينى**.

وظللت فى روما حتى الانتهاء من عمل مونتاج النيجاتيف وطبع أول نسخة من الفيلم وأقام الفنان **صلاح كامل** مدير الأكاديمية المصرية فى روما وقتها حفلا كبيرا بمناسبة الإنتهاء من الفيلم حضره وزير ثقافة إيطاليا، وبعدها... أخذ الفيلم طريقة إلى مهرجان فينيسيا.

استغرق فيلم «**المومياء**» أثناء وبعد التصوير وفى مرحلة وجودنا فى روما حوالى اثنى عشر شهراً قضينا منها نحو ثلاثة أشهر فى روما حيث قمت بعمل آخر حين جاءنى فيلم من الإمارات العربية عن مدينة زايد، وكان **حسن توفيق** قد أحضر معه هذا الفيلم إلى روما حيث عملنا فيه، ولو لم يكن هذا الفيلم موجوداً لمتنا جوعاً لأن الحكومة المصرية أعطتنا بدل سفر لخمسة عشر أو لعشرين يومًا فقط ولم ترسل أيه نقود بعد ذلك، فلقد قيل فى مصر إننا كنا نتنزه فى روما بينما كنا فى جحيم حقيقى من العمل.

قبل سفرنا إلى روما كنا قد انتهينا من تركيب فيلم «**الفلاح الفصيح**» الذى كان **شادى** قد قام بتصويره فور الانتهاء من تصوير «**المومياء**» مباشرة، بصورة شبه نهائية، وبعد الانتهاء من العمليات النهائية لفيلم **المومياء** فى روما وعودتنا إلى مصر، قمنا بإتمام العمل فى فيلم «**الفلاح الفصيح**» وعمل الميكساج له فى استوديو نحاس، وأذكر أن الموسيقى الأساسية فى الفيلم كانت على آله الهارب. وبعد ذلك عملت مع **شادى عبد السلام** فى فيلم «**أفاق**» الذى يعد أحد قمم **شادى عبد السلام**.

إن فيلم «**أفاق**» قصيدة شعرية فى الثقافة المصرية من الصعوبة بمكان صياغة فيلم آخر على شاكلتها، إنه فيلم لا يتضمن كلمة واحدة ويعتمد كلية على الموسيقى والمؤثرات استطاع فيه **شادى** أن يقدم الثقافة المعاصرة والتراثية المصرية فى حوالى خمسين دقيقة، ولقد أخذ منا هذا الفيلم جهداً كبيراً، وعندما كان **شادى** يغضب كنت أقترح على **رحمة منتصر** التى شاركتنى مونتاج الفيلم، أن تحضره ونعيد ترتيبه كى نريه له. فيبدى ملاحظاته، ونعود مرة أخرى ونعيد ترتيب الفيلم ثم نريه له وهكذا.. كنا نحاول أن نزيل غضبه، ربما من أشياء أخرى غير هذا الفيلم، ولكنها انصبت عليه إلى أن اكتمل العمل به. ولقد استغرق العمل فى فيلم «**آفاق**» أكثر من عام وفى بعض الأحيان يحب هذا الفيلم كثيراً، وفى أحيان أخرى لا يحبه.

لقد عملت مع **شادى** أحلى الأفلام سواء على المستوى الروائى أو التسجيلى، وأمضيت معه ثلاثة أو أربعة أعوام من أجمل سنوات عمرى على مستوى العمل والتبادل الفكرى والإحتكاك الثقافى.. لقد أمضينا وقتا رائعاً، وكان أحياناً ما يغضب منى بسبب عملى فى أفلام أخرى وكنت أقول له دائما: «لقمة العيش عايزة كده». ■

كمال أبو العلا

*عن حوار أجراه محمد كامل القليوبى مع كمال أبو العلا ضمن الكتاب التذكارى الذى نشره «صندوق التنمية الثقافية» فى مناسبة تكريمه عام ١٩٩٤.



ليلة حساب السنين

قـ ليلة حساب السنين أو «**المومياء**» فيلم حظه من اللعنة وفير.

فعلى امتداد سبعين سنة إلاقليلا، هى عمر السينما على أرض الفراعين، لم يحظ فيلم مصرى بمثل ما حظى به ليلة حساب السنين من تقريظ واستحسان فى كل مكان، حتى وصلا إلى الذروة عندما قال ناقد إنجليزى، فى مجال الإطراء له، إن السينما الهندية تنحصر فى أفلام مخرج واحد هو «ساتيا جيت راى»، فى حين أن السينما المصرية تنحصر فى فيلم وحيد هو «**ليلة حساب السنين**»

ومع ذلك فماذا كان جزاء المخرج الراحل «**شادى عبد السلام**» صاحب ذلك الفيلم العظيم، اليتيم؟

باختصار، ودون لف ودوران، كان جزاؤه جزاء سنمار.

فأكبر عقاب لصانع أطياف أن ينجح فيلمه الروائى الأول فنيا وتجاريا، وأن يكون ذلك النجاح سببا فى الحيلولة بينه وبين إبداع فيلم ثانٍ.



يتسلم جائزة من السيد الرئيس .

وفى حالة **شادى عبد السلام**، فقد مرّت الأيام، عاما بعد عام، دون أن تتاح له فرصة إخراج فيلمه الروائى الثانى بعد ليلة حساب السنين، ومداره **إخناتون** الفرعون الملعون، وذلك إلى أن جاءه الموت بالسرطان.

ورحلة عذاب صاحب «ليلة حساب السنين» لها أسباب، يرجع بعضها إلى الفترة السابقة على إخراجه بقليل.

ولعله من المفيد هنا، تناول وقائع تلك الفترة بشىء من التفصيل.

فى تلك الفترة كنت مديرا للرقابة على المصنفات الفنية.

وعقب زلزال الخامس من يونية بأسابيع معدودة، التقيت، لأول مرة، **بشادى عبد السلام**. فى مكتبى بمبنى مصلحة الاستعلامات الملاصق لسينما راديو، والمطل على شارع طلعت حرب أو **سليمان باشا** كما كان يسمى فى سالف الزمان.

وكان سبب اللقاء سيناريو **«ليلة حساب السنين»**، ورغبة صاحبه أن يجاز رقابيا بأسرع ما يمكن، حتى يتمكن من البدء فى تصوير الفيلم، قبل فوات الأوان.

ويبدو لى الآن، وأنا أسترجع وقائع ذلك اللقاء على شاشة الذاكرة، أن **شادى عبد السلام**، كان فى صراع مع الأيام.

فالمخرج الإيطالى **«روبرتو روسيلليني»**، وهو من هو، فى دنيا الفن السابع، لا سيما ما كان من ذلك الفن متصلا أولا بالواقعية الجديدة فى البدايات إثر انتهاء الحرب العالمية الثانية باندحار الفاشية، وثانيا بالتعريف بالحضارات قريبا من النهايات.

روسيلليني هذا كان فى القاهرة بدعوة من وزير الثقافة، بغرض الإشراف على إنشاء مركز ثقافى سينمائى، من بين أهم أهدافه صنع أفلام تعرض لتاريخ مصر القديم. بدءاً من فجر الحضارة على ضفاف النيل.

ولولا حماسه الشديد لملخص القصة القائم عليها سيناريو «ليلة حساب السنين»، لما استطاع **شادى عبد السلام** أن يكمّل المشوار.

فهو، أى **روسيلليني** الذى وقف إلى جانبه مؤازراً.

ولكن استمرار بقائه فى مصر ردحا من الزمن يسمح **لشادى عبد السلام** باستكمال فيلمه، أصبح على كفّ الرحمن.

فالصرح الثقافى الذى تم تشييده على مرّ السنين اللاحقة للثالث والعشرين من يولية ١٩٥٢؛ زلزلته هزيمة الخامس من يونية ١٩٦٧ فى ساعات.

وهاهو ذا **«روسيلليني»** بين الأطلال، متهم بالنصب والاحتيال.

ولم يكن أمام **«شادى عبد السلام»** فى مواجهة هذه الأهوال، سوى العمل على استصدار قرار عاجل من الرقابة، يرخص له بالتصوير، وسط تلك الظلمة القائمة، والسواد المخيف.

ومن هنا زيارته المفاجئة لمكتب مدير الرقابة، بغرض إجازة السيناريو فى أسرع وقت، قدر الإمكان.

وليس فى شىء من هذا كله غرابة، ولكن، الغريب هو أن يكلمنى هاتفيا، فور تلك الزيارة، رئيس مجلس إدارة شركة الإنتاج السينمائى التابعة لمؤسسة السينما وقتذاك، وهو الدكتور عبد الرازق حسن، كى يطلب أمرا لم يكن فى الحسبان.. فما هو؟

ألا أوافق على سيناريو ليلة حساب السنين.. لماذا؟

لأنه سيناريو متحذلق، والفيلم المبنى عليه، فيما لو كتب له أن يرى النور، سيكبد الشركة خسائر لا قبل لها بتحملها، خاصة أنها تعانى من ضائقة مالية، لن يكتب لها النجاة منها، إلا بفضل أفلام تحقق نجاحا فى الشباك.

والشىء الذى ليس فيه شك أن **«ليلة حساب السنين»**، لا يدخل فى عداد تلك الأفلام.

وقد يكون من الخير أن يمنع من المنبع أى بدءا من مرحلة الرقابة، حتى تجنّب الشركة خطر الإذعان لأمر الوزير،

الواقع تحت تأثير نفر، لا تعنيه مصلحة الشركة لا فى قليل، ولا فى كثير.

عندئذ ذكرت له أن احتمال فشل الفيلم تجاريا ليس من الموانع الرقابية التى تحول دون إجازة السيناريو.

فالمنع بحكم القانون محصور فى أحد أمرين، لا ثالث لهما:

إما مخالفة المصنف الفنى للنظام العام، وإما مخالفته لحسن الآداب.

والأكيد أن احتمال فشله تجاريا لا يشكل مخالفة لكليهما لا من قريب، ولا من بعيد.

وانتهى الحديث بيننا وديا، أو هكذا تصورت، وكم كنت واهما.

فما هى إلا أيام، حتى كان الحديث قد تواصل، لأسمع صوت الدكتور رئيس مجلس الإدارة فى الهاتف، يكرر المطالبة بعدم الموافقة على السيناريو، ويكررها بإلحاح، مستندا، هذه المرة إلى سبب خطير، متصل بالنظام العام.

إذ قد تبين، وياللهول، أن سيناريو ليلة حساب السنين معادٍ للقومية العربية.

ولأنى وجدت ألا جدوى من التحاور معه فى هذا الاتهام الواضح الافتعال، فقد وعدته خيرا.

وكان خير ما فعلته أن أسرعت بالموافقة على السيناريو، إنقاذا للفيلم مما كان يدبر له فى الخفاء.

يبقى على أن أذكر أن شهادتى سيبسم لها قوم، وسيعبس لها آخرون، وليكن ما يكون!! ■

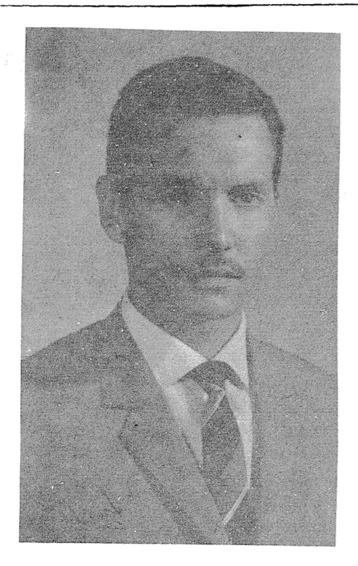
مصطفى درويش



كيف وضع العالم على أطراف أصابعنا

قد يبدو الحديث عن **شادى عبد السلام** صعباً ومركباً إلى حد كبير، فلقد كان **شادى** هو الأكثر تأثيراً على جيلنا من السينمائيين ويندر أن تجد سينمائياً واحداً من هذا الجيل لم يتأثر **بشادى** بقوة سواء عن طريق مشاهدته لأعمال **شادى** القليلة للغاية أو الاحتكاك المباشر به، وعندما يطلب من واحد من الذين عرفوه أن يكتب شهادته عنه فسيجد نفسه على الأغلب يكتب عن ذاته وهو يتحدث عن **شادى** فمن الصعب وضع حدود فاصلة بين الشخصى والموضوعى عند **شادى**، ودعك من ثرثرة من يتحدثون عن الفن بهذه الطريقة فمن الصعب فصل الاثنين عن بعضهما عند فنان حقيقى، ولقد علمنا **شادى** أول ما علمنا هو أننا نحيا الحضارة المصرية القديمة وأننا امتداد لها وأننا نحملها فى داخلنا، إن **«المومياء»** أو **«الفلاح الفصيح»** أو **جيوش الشمس»**، وأفلامه جميعها تحمل هذه الرسالة بقوة، وهو أمر لم يطرحه **شادى** إطلاقًا على المستوى النظرى وإنما على المستوى المعيشى أيضا، فلقد عاش فعلًا بيننا كأحد هؤلاء الفراعنة العظام، ولم يتخل للحظة فى حياته عن هذا الاعتقاد، بل وتعامل مع البشر على هذا الأساس وكانوا تقريبًا ينقسمون بالنسبة له بين حملة للحضارة وآخرين من الهمج، ولم يكن يرى أن هذه الحضارة ترتبط بمستوى طبقى أو معيشى معين وإنما كان قادراً على رؤيتها ببصيرة نافذة فى أرق عادات وتصرفات الفلاحين المصريين على نحو خاص والحرفيين والبناءين المهرة... وكان رهان حياته هو بعث هذه الأشياء والشعور بها بقوة لديهم... وأحب أن تأثير شادى الجامع على أبناء جيلنا هو الذى أدى إلى خلق تيار داخلنا يحمل أفكاره...

ولقد كان هذا الإحساس الجامح لديه بعلاقة البشر بالحضارة هو دافعه الأول للتحول إلى الإخراج السينمائى... ولقد عاش **شادى** كثيراً من عمله كمهندس للمناظر التى برع فيها إلى حد عمله فى السينما العالمية مع عدد من كبار المخرجين مثل **كافيلوروفيتش** فى «فرعون»، **وجوزيف مانكويتش** فى «كليوباترا»، **وروسيللينى** فى «الحضارة»... وكان لديه إحساس دائم لم يتخل عنه للحظة بأن حركة الممثلين بالطريقة التى تتم بها والموضوعات التى يؤدونها تدنس على نحو ما مناظره



شادى - ١٩٦٣

المصرية أو العربية أو حتى المعاصرة فى إطار عمله فى السينما المصرية والعالمية على حد سواء، وبعد أن إتجه للإخراج كان يشكو كثيراً متحسراً على هذه الفترة التى قضاها من حياته يعمل كمهندس لمناظر تم تدنيسها، وكان يرجع إصابته بالصداع النصفى إلى عمله مع مخرجين وأشخاص كهؤلاء، وكانت قطيعته مع هندسة المناظر كمصمم ومنفذ لها نهائية، ولعل فكرة العودة إلى هذا العمل قد خطرت له مرة واحدة عندما طلب منه **مصطفى العقاد** أن يقوم بتصميم مناظر فيلم «**الرسالة**»، وسافر **شادى** بالفعل إلى ليبيا والتقى **بمصطفى العقاد** ولم يعجبه فهمه للسينما ولم ينسجم مع رؤيته للفيلم، وكان يرى أنها غير ذات قيمة، واعتذر عن القيام بذلك رغم الإغراء المادى المعروض فى وقت كنا نعلم جميعاً مدى احتياجه لذلك، وهو أمر كانت تتم معالجته أحياناً إبان فترة القطاع العام فى السينما بإسناد عمل شكلى له وبالتحديد فلقد حدث ذلك مرة واحدة عندما كتب اسمه على عناوين فيلم «فجر الإسلام» كمشرف فنى، ويعلم الجميع أن عمل **شادى عبد السلام** فى هذا الفيلم لا يكاد يذكر تقريباً.

وعندما اتجه **شادى إلى الإخراج قطع** صلته **بالعمل** كمهندس للمناظر، وكان رأيه الصريح الذى **لا أخفى أنه** كان يصيبنى بالدهشة وقتها **ولعل مبعثها هو** هذه الدرجة من الصراحة التى يتضمنها حديثه بأنه يعتقد أن فنان المناظر **صلاح مرعى** قد تجاوزه، وفى تقديرى أن **شادى** لم يكن يطلق هذا الحكم من باب التواضع، وهو أمر لا نعرفه عنه قدر ما نعرف ثقته الكبيرة ليس بأهمية ما يصنعه فحسب وإنما أيضا بضرورته.

ولم يتخل للحظة عن الإحساس بأنه أحد الوجوه البارزة فى السينما العالمية، ولكن هذا الإحساس لم يصبه بأى نوع من التعالى أو الغرور الذى أصاب كثيرين من الذين لم ينالوا أكثر من عشرة بالمائة من مكانته، وعلى نحو ما أعطى جيلنا إحساساً قويا بأننا جزء من السينما العالمية، وأن قائمة أفلامنا الأولى التسجيلية والقصيرة هى جزء من إنجازات السينما العالمية، وبهذه الروح تعاملنا مع العالم دون أن ينتابنا أى إحساس بالدونية، فإذا ما كنا نتعامل مع **شادى عبد السلام** صديقنا قبل أن يكون أستاذنا بهذه الدرجة من البساطة المدهشة، ونخوض معه كل هذه الحوارات الطويلة فى الأدب والفن والتاريخ والحضارة والعمارة على نحو فريد للغاية، فكيف لا نتعامل مع سينما العالم كله، كان **شادى عبد السلام** جواز عبورنا إليها... وخلال هذه الفترة كان يقوم بإلقاء المحاضرات علينا كأساتذة زائرين فى معهد السينما بالقاهرة مخرجين عالميين من أمثال **ألكسندر بتروفيتش وجان مارى درو وسير بازيل رايت** وجميعهم أسماء مهمة وبارزة فى السينما العالمية وفى تاريخ السينما أيضا، وكان نظام حضورهم وتواجدهم بيننا يتيح لنا فرصة كبيرة

للنقاش الشخصى والاحتكاك المباشر بل التسكع والحوار فى أزقة الحسين وأحيانا فى الملاهى الليلية الرخيصة لمشاهدة الرقص الشرقى (هز البطن) والجلوس إلى شاطئ النيل، وكثيراً ماكانوا يحدثوننا عن **شـادى** بل إن **بازيل رايت** هو الذى أخبرنا بحصول شادى على جائزة **جورج سادول** بعد أن علم بها مباشرة أثناء وجوده فى القاهرة وقبل ان تنشرها الصحف المصرية.

ومن جهة أخرى كان نادى القاهرة للسينما يستضيف المخرجين **كرستوف زانوسى وبيترفون باج** وغيرهما ويستضيف من نقاد والعالم **جان لوى بورى وكلود ميشيل كلونى**... ولا أعرف من استضاف **جى أنيبل** وكذلك المخرجين **هارك بوم وجيسندورفر**....

وعلى نحو كان العالم على أطراف أصابعنا وكان جواز مرورنا إليه هو معرفتنا **بشادى**، وفيما بعد **يوسف شاهين** الذى بدأت انطلاقته الكبرى إلى سينما العالم بعد فيلم «**العصفور**».

وعلى نحو خاص أعطى **شـادى** للسينما المصرية شرعية الوجود كمنجز ثقافى وحضارى على خارطة السينما العالمية....

وعلى نحو ما تحول المكان الذى يجلس فيه **شادى** فى شمس الشتاء فى شرفة مكتبه باستوديو النيل إلى ما يكاد أن يكون مزاراً سياحياً حيث يصعب على أى مهتم بالسينما أو الثقافة فى أرجاء العالم الأربعة أن يحضر إلى مصر دون أن يلتقى **بشادى**، وعندما كنا نمر بشارع جمال الدين الأفغانى متجهين إلى معهد السينما كنا نمر بالبوابة الرئيسية لأستوديو النيل قبل أن يتم إغلاقها وتفتح بوابة رئيسية جديدة لمدينة السينما ولأستوديو النيل، فنلمح **شادى** جالساً فى شرفة مكتبه فينتابنا إحساس داخلى عميق بالاطمئنان على وضع السينما فى مصر... ولم نشعر بمدى الأمان الداخلى الذى كنا نتمتع به إلا عندما ترك **شادى** مركز الفيلم التجريبى... وبدأت عمليات التسويف والمماطلة فى تنفيذ فيلم **إخناتون** الذى لم يكن حلم **شادى عبد السلام** فحسب ولكنه كان أكبر أحلام السينما المصرية، وسارت الأمور فى اتجاه هابط على نحو مخيف وتلاشت الأحلام القديمة ولم يعد العالم كما كان سابقاً على امتداد أطراف أصابعنا...

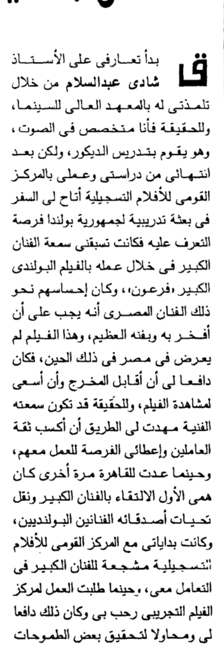
كنت أعد لرسالة الدكتوراه فى موسكو عندما علمت بمرض **شادى** وبدا الأمر كأنه دعابة سمجة غير قابلة للتصديق فالفراعنة لا يمرضون ولا يموتون، وما برديات الطب إلا نصائح للأجيال القادمة... وعندما التقيت بالمخرج البولندى الكبير **كريستوف زانوسى** فى مهرجان موسكو عام ١٩٨٥ وذكرته بلقائنا القديم بالقاهرة بادر فى بالسؤال عن **شادى** وعندما علم بنبأ مرضه منى أصابه غم كبير، وطلب منى أن أحمل **لشادى** رسالة مفادها أنه قد حضر إلى مصر مرتين من قبل دون أن يتاح له زيارة الأقصر وأنه سيحضر فوراً وفى أى وقت يحدده **شادى** ليرى الأقصر بعينيه، وحملت الرسالة إلى **شادى** وقد فرح بها كثيراً كان **شادى** دائما يحمل لأصدقائه من السينمائيين فى مختلف أنحاء العالم إعزازاً خاصاً، وكان يعتقد وهو اعتقاد صحيح فى رأيى، أنهم قد دعموا موقفه كثيراً داخل وطنه، ومن المؤكد ان كتابات نقاد فى وزن **ديفيد روبنسون وجون راسل تيلور** وغيرهما قد دعمت موقفه كثيراً فى مواجهة حملات بربرية شرسة أرادت أن تصيب أفلامه فى الداخل...

كانت الأمور تتدهور على نحو مريع فى مجالى الفن والثقافة، وصاحب ذلك على نحو ما تدهور عام فى صحة **شادى**... ولا أعرف لماذا ارتبط المناخ الفنى والثقافى العام لدى بالتعثرات التى انتابت تمويل «**إخناتون**» بل وبتدهور صحة **شادى** نفسها.... كان شادى يصر على أن يكون التمويل مصرياً وكان قد رفض من قبل تمويلا أمريكيًا لإنتاج الفيلم لأنهم رغبوا فى أن يصوروا **إخناتون** باعتباره أفريقياً أسود، وقد اعتبر **شادى** ذلك بمثابة مؤامرة صهيونية على الحضارة المصرية وقد تحريت عن الموضوع بناء على طلبه وعرفت أن العرض الأمريكى بالتمويل فى إطار إنتاج الأفلام السوداء للأفارقة الأمريكان، وأخبرت **شادى** بذلك فضحك وهو يهز كتفيه ساخراً ليكن ما يكون ولكن **إخناتون** لن يصبح زنجيًا بحال من الأحوال»، ورفض **شادى** أيضا عرض تمويل من العراق فلقد أحس بأن الأمر محاولة لتصوير النظام العراقى باعتباره راعى الثقافة العربية، ومن ناحية أخرى فلقد رفض التمويل الفرنسى كإنتاج مشترك بمواصفات خاصة.... وقبل وفاته بفترة قصيرة حضرت الناقدة السينمائية ماجدة واصف وهى تحمل عرضاً فرنسيًا بتمويل الفيلم تماماً كما يريده **شادى** بالضبط وبدون أية شروط من جانبهم ولقد سر **شادى** لذلك ولكن كان ينتابه إحساس قوى بأن **المومياء** هو فيلمه الأول والأخير......

كنت من أول الذين تم إبلاغهم بخبر الوفاة ولقد قضيت أحد أتعس ليالى حياتى وكنت أرفض تصديق الناقد السينمائى **سمير فريد** كى أبلغه الخبر ولا أدرى لماذا استرحت عندما ردت على السيدة الفاضلة زوجته وأخبرتنى بأن سمير فريد فى الحمام، فطلبت منها أن تخبره بالنبأ الفاجع وطلبت منى أن أنتظر قليلا ثم عادت لتخبرنى بأن سمير يبكى فى

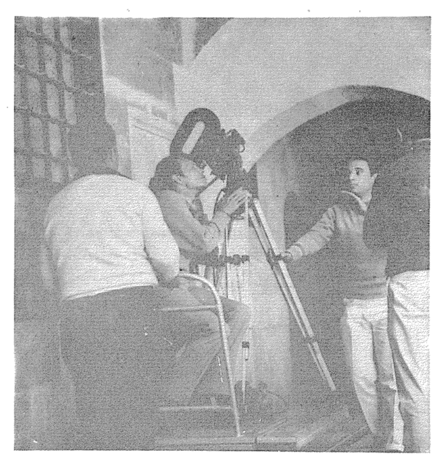
الحمام وسيتصل بى فيما بعد، وبالفعل اتصل بى كى نلتقى فوراً وجلسنا فى نقابة الصحفيين كنت على نحو ما أشعر بقدر شديد من الغضب بجانب الحزن العميق، وكان مبعث غضبى أننا جميعًا وعلى نحو أو آخر قد تواطأنا على مؤامرة الصمت تجاه «**إخناتون**»، وكان سمير فريد يرى أن **شادى** قد قام بصنع «**إخناتون**» واستمتع بعمله تمامًا، لقد عاش عملية الخلق كاملة وأنه يشبه جياكومتى على نحو ما عندما كان يصنع تماثيله الصغيرة ثم يظل يصغرها حتى تتلاشى، وهكذا فعل **شادى**.. لقد صنع أفلامه ولكنه لم يتركها لنا... لقد عاشها جميعها ولكننا نحن والعالم الذين خسرناها.... وقد يكون ذلك صحيحًا ولكننا عن طريق **شادى** قد اكتسبنا أيضا كثيرا فى مكنوناتنا وثقافتنا وتراثنا، والأهم من ذلك وعينا بذلك كله... إن **شادى** الآن أكثر حياة داخلنا. ■

محمد كامل القليوبى



على بداية الطريق

قد بدأ تعارفى على الأستاذ **شادى عبدالسلام** من خلال تلمذتى له بالمعهد العالى للسينما، وللحقيقة فأنا متخصص فى الصوت، وهو يقوم بتدريس الديكور، ولكن بعد انتهائى من دراستى وعملى بالمركز القومى للأفلام التسجيلية أتاح لى السفر فى بعثة تدريبية لجمهورية بولندا فرصة التعرف عليه فكانت تسبقنى سمعة الفنان الكبير فى خلال عمله بالفيلم البولندى الكبير «فرعون»، وكان إحساسهم نحو ذلك الفنان المصرى أنه يجب على أن أفخر به وبفنه العظيم، وهذا الفيلم لم يعرض فى مصر فى ذلك الحين، فكان دافعا لى أن أقابل المخرج وأن أسعى لمشاهدة الفيلم، وللحقيقة قد تكون سمعته الفنية مهدت لى الطريق أن أكسب ثقة العاملين وإعطائى الفرصة للعمل معهم، وحينما عدت للقاهرة مرة أخرى كان همى الأول الالتقاء بالفنان الكبير ونقل تحيات أصدقائه الفنانين البولنديين، وكانت بداياتى مع المركز القومى للأفلام التسجيلية مشجعة للفنان الكبير فى التعامل معى، وحينما طلبت العمل لمركز الفيلم التجريبى رحب بى وكان ذلك دافعا لى ومحاولا لتحقيق بعض الطموحات التى كنت أحلم بها سواء من خلال تدريبى فى البعثة أو من خلال الأعمال التى قمت بعمل شريط صوت لها فى فترة تولى الأستاذ الفنان **حسن فؤاد** إدارة المركز، وللحقيقة كان الفنان الكبير **شادى عبدالسلام** يسمح بقدر كبير من الاهتمام بكافة العناصر الفنية للصوت وإعطاء كافة الإمكانيات لمن يريد أو لمن يرى فيه بادرة أمل فى عمل فنى جيد فكان لا يبخل على أى فرد من مجموعة العاملين بمركز الفيلم التجريبى من أى كتاب أو دورية أو شريط كاسيت أو اسطوانة حيث إنه كانت إمكانياتنا فى ذلك الوقت لا تسمح باقتنائها فكان متاحاً لنا الاطلاع والاستماع وبالتالى النقاش ثم إسقاط ذلك كله فى الأعمال الفنية التى نقوم بعملها، وكان ذلك لا ينعكس فقط على الأعمال الخاصة بمركز الفيلم التجريبى ولكن ذلك كان ينعكس على كافة الأعمال الأخرى، أيضا كان يتحفنا سواء بعد عودته من سفرياته بهدايا ليست تقليدية ولكن يمكن أن تكون كتابا فى السينما سواء أكان صناعة بالنسبة إلى وخاصة صناعة الصورة أو شرائط كاسيت أو أسطوانات مؤثرات خاصة بالأفلام وخاصة أنه أحس فى شخصى



أثناء تصوير افاق - ١٩٧٠ .

مدى اهتمامى باستخدام المؤثرات الصوتية وتفصيلاتها وتأثيراتها فيما لو استحدثت ووظفت بشكل درامى سواء فى الفيلم التسجيلى أو الفيلم الروائى، وللحقيقة فقد ساعدنى كثيرا فى الاطلاع والنقاش على تحليل أصوات الأفلام وذلك فى الأفلام التى لم أشترك فيها معه قبل العمل مع إدارته أو مدى النقاش الصوتى من خلال أفلامه هو أو أفلام الزملاء العاملين معنا، قد نختلف ولكن مع النقاش يكون هناك وضوح أكثر ورؤية أفضل وإذا كانت الصورة إحدى عناصر العمل الفنى السينمائى فالنقاش هنا ليس بمعزل عن المونتاج أو الإخراج أو العناصر السينمائية كافة وبالتالى تتسع الفائدة التى تعود على الإنسان ومدى انعكاس ذلك على عمله.

وإذا كان ذلك يحدث من خلال العمل معه وملازمته فترات طويلة فما بالك لو سافرت معه؟ وقد أتيح لى السفر معه داخل مصر اكثر من مرة سواء أثناء العمل أو بعده وطبعا تخيل لو كنت سافرت معه إلى الخارج كم ستكون الفائدة سافرت معه إلى الأقصر أكثر من مرة وكذلك الإسكندرية وإدفو هذا غير القاهرة والمناطق المحيطة بها. وعليك أن تكتشف القصور الشخصى لعدم المعرفة لأشياء كثيرة قد لا تثير اهتمامى سواء لعدم اطلاعى الكافى أو لزيادة اهتمامى بعملى ولكن حبى للمعرفة وحبى لتوصيل تلك المعرفة للآخرين جعلنى أستفيد منه كثيرا فى شرحه للأشياء بشكل عام حياتية كانت أو تاريخية أو معمارية أو جمالية ثم يوجهك إلى الكتب التى كتبت عن هذا الأثر كأنه موسوعة عليك الاستفادة منها وعليك تنميتها بالمصاحبة ثم العودة إلى القراءة والتحقق أو لمزيد من المعلومات. كانت الجلسات معه جلسات نقاش وتحليل فى أطروحات يطرحها أو عمل فنى قابل للنقاش أيضا.

كان من الممكن أن تمكث فى إحدى المقابر الفرعونية يوما كاملا لتوضيح جوانبها والرسومات التى على الجدران. قد يصيبنى بعض الملل وذلك قد يكون راجعا لعدم قدرتى على الحوار فى تلك الجزئية ولقصور لعدم اطلاعى بشكل كافٍ ولكن يكفى ذلك القدر من الاستيعاب لكم الموضوع.

استفدت كثيرا من خلال تجاربى معه ومع زملائى الفنانين الذين تعاملوا مع مركز الفيلم التجريبى خاصة والباقين عامة لأنه كان يسعى لكل جديد ويسعد بكل محاولة خاصة عند نجاح العمل. فحين نتعامل مع مثل هذه النوعية من البشر التى تسمح لك بقدر كبير من الحرية فى التعبير وأنت فى بدء حياتك الفنية، أعتقد أن ذلك يكون عاملا كبيراً لتكوين الشخصية الفنية وتنميتها بشكل واعٍ وحساس.

لقد قدم أفلاما لها شكل ومفهوم جديد بالنسبة للسينما المصرية مع مراعاة الدقة فى كافة العناصر الفنية سواء أكانت الحفاظ على القدرة الزمنية فى كافة عناصرها بخلاف ما تشاهده اليوم، ولذلك تظل مجموعة أفلام مركز الفيلم التجريبى وثيقة عالية التقنية الفنية فى كافة عناصرها اعتمدت على شباب تلك الفترة التى ميزتها عن بقية الأعمال السينمائية. وتلك كانت أهداف الراحل **شادى عبدالسلام** حتى يتصدوا للتلوث الذى كان يتنبأ به.

تلك بعض الخواطر، أرجو أن أكون قد وفيتها حقها أمانة للفترة التى سعدت فيها بملازمته، والتى وضعتنى على بداية الطريق. ■

مجدى كامل



شهادات

حكايات منقوشة على حائط القلب



مشهد من المومياء

قابلته - التقيت به أول مرة فى نهاية الخمسينيات أثناء العمل فى فيلم «الناصر صلاح الدين» اخراج **يوسف شاهين** - وكان **شادى** هو مصمم الملابس وكنت أتابع تصميماته الملونة على الورق لشخصيات الفيلم فوجدتها تعطى روح العصر وكأنه قد عاش وجوه هذه الشخصيات - كانت تعبر عما بداخلها رغم صمتها.

● كان يتم أيضا بالماكياج - شكل الشعر والذقن والشارب بالنسبة للرجال وشكل الشعر بالنسبة للنساء وتفاصيل الشخصيات كافة.

● تنبهت لقيمة الأزياء دراميا ولجمالياتها - أول درس هذا الذى تعلمته من **شادى**.

● **فيلم صلاح الدين** - استغرق تصويره قرابة عامين - هنا توطدت اواصر الصداقة والمحبة بيننا - أحسست لننى أمام شاب ممتلئ بالكبرياء والمعرفة - ومن خلاله تعمقت علاقاتى بالفنون على مر العصور بالفنون الحديثة وبالعمارة والموسيقى وازدادت اهتماماتى بمعرفة التاريخ.

- والتقينا شخصيتى وشخصيته فى أمر غريب وهو حبنا لمتابعة الأعمال الفنية الرائية ومناقشاتنا لها والاستمتاع بها بالدرجة نفسها التى نتابع بها الأعمال الرديئة الهابطة - كنا نتابعها بشغف من أجل الضحك والسخرية وتدريب ذكائنا على القفشات السريعة والتلاعب بالألفاظ.

● **شادى** عندما يكتشف فى قراءاته فى النصوص القديمة نصوصًا تدل على رقى الحضارة المصرية وسبقها كنا نقرؤها ونستمتع بها - فى الوقت نفسه - ولأنه كان يبحث فى كل شىء ويجمع كل شىء فقد كانت تستهويه متابعة الأغانى الهابطة التى ظهرت والسخرية منها ومن كلماتها وألحانها - عندما يبدأ فى الحديث عنها - تشعر لأول وهلة وكأنه يتحدث عن قمة من قمم التأليف الموسيقى أو الغناء ثم يتصاعد تهكمه.

● أحتفظ ببعض الرسائل التى كان يرسلها لى هو ومجموعته لما بها من

سخرية فيستعمل النصوص القديمة ويخلطها بالعنوان - بشارع فؤاد - «المسكين الفقير سابقا - يقصد «الملك فؤاد» - أو كان يكتب رسالته على أوراق الشركة الرسمية وخاتم الشركة - فى نهاية الرسالة نص من أناشيد إخناتون - كانت رسائله مزينة بأزهار اللوتس والبردى والعصافير.

كان يضع اسمها على أول الرسالة داخل خرطوش ملكى مسبوقا بألقابى الملكية - فكان يرانى الملكة «تى» ربة المعبد وحاكمة التيجان .

● وأتذكر - ونحن نصور فيلم «الخطايا» أن **عبدالحليم حافظ** كان من أشد المعجبين **بشادى** وكان يهمه أن يستشير **شادى** فى ملابسه وكان يرتاح لوجوده كمهندس ديكور للفيلم ويشعر بالاطمئنان لأن المكان الذى يمثل فيه دوره - فى أيد أمينة ومع فنان موهوب.

● كان **شادى** عالما فى مجاله ومخلصا فى عمله وكان **عبدالحليم حافظ** يعرف ذلك ويقدره.

● حول **شادى** كانت مجموعة من الشباب من مختلف الاتجاهات - من معهد السينما وكلية الفنون ومن الجامعات وكان يستقبلهم فى مكتبه - الأحاديث كانت تدور حول مصر وحضارتها وتاريخها وحول الأدب والسينما وكل ما يتعلق بشئون الحياة - **شادى** كان يشعر أن من واجبه أن يعطى بغير حدود ويشعر بنوع من المسئولية نحو تنوير هؤلاء الشباب. كان طويل البال لا يسخر من شخص أو يحرجه بل يصحح ويوجه فى صبر المعلم والأب.

● كان مهموما ومهتما بالصعيد مؤمنا بجذوره الحضارية فهى المنبع والأصل - بعيد صعيد مصر دائما عن المؤثرات الخارجية وهو الذى يحتفظ بتراث الماضى - وكان للصعيد تأثير على سلوكه وأخلاقه وتعامله وفهمه لكثير من الأمور.

المرأة عند **شادى** - لها قدسية - مقدسة - لها احترام كبير فهى الأم التى تربى وتعلم - هى صاحبة السلطة.

كان **شادى** يكرس نفسه للعمل - إذا كان يكتب فيلما فإن هذا الفيلم يستحوذ على تفكيره ووقته يستغرقه تماما وتتحول حياته ما بين البحث لهذا الفيلم أو النقاش حوله مع كل معارفه وأصدقائه وليس عنده إجازة وإذا فكر فى إجازة فى الصيف مثلا - يقضيها فى الصعيد تحت درجة حرارة فوق الأربعين - لدراسة أماكن التصوير أو لدراسات أخرى - أنا أعرف أنه يقوم بدراسة على العمارة والفنون بجميع صورها المتوارثة من حلى ورسوم ومخطوطات والصناعات اليدوية والزينة ودراسة حول منطقه إدفو ليثبت أصولها المصرية القديمة.

● كان **شادى** بالنسبة لى كالتوءم - فالتوءم كل منهما يشعر بالآخر ويحسى أحاسيسه - توءما فكرا وروحا فى رحم الفن - كان اللقاء دائما روحيا وفكريا أما معاملته فقد كانت تفيض رقة وعذوبة وحنانا وتدليلا - كانت هذه المعاملة تسعدنى.

كان **شادى** مثل أمير شديد الوسامة والأناقة. بداخله شعلة لم تنطفئ أبدا - كانت هذه الشعلة هى التى تحركه، وكان مهتما بمظهره وكان تعامله مع الآخرين لا يقل نبلا عن مظهره - كان كل منا يتعامل مع الآخر كمعنى، كروح، كرمز - كنت أراه رمزا لكل ذلك.

● يجيد **شادى** أكثر من لغة إلا أنه كان مصريا - صميمًا ابن بلد يحب المقاهى البلدية - يعشق الأحياء الشعبية فلم تدفعه ثقافته الغربية إلى الاغتراب بل إلى الاقتراب من الشخصية المصرية وحضارتها.

● أن تعيش غنيا دون أن تمتلك الأموال- كان هذا ما أخذته عن **شادى** - الغنى يكمن فى القيمة وليس فى المادة - هذا ما أراده **شادى** بمعنى أن تعيش فى بيت جميل وأنيق دون البهرجة التى تكلف الأموال فما أكثر البيوت التى تحتوى على أثاث غالى الثمن ولكنه قبيح - عرفت ذلك.

وكان تأثيث منزلى بداية لهذه الرموز.

● قليلة هى تلك الأفلام التى كان **شادى** يرى أنها تناسبنى ففى دورى فى **المومياء** قمت بدور زينة التى يستخدمها مراد للتأثير على «**ونيس**» وريث العائلة، كان مراد يتاجر بالجنس وكنوز الأجداد ورغم أن زينة كانت تابعة لمراد ولكنها أحبت **ونيس** وأثرت عليه - فكان **ونيس** لا يعرف الحقيقة وبأن أهله ينهشون القبور - فأعادت إليه ثقته بوطنه وبدأ يفكر ويعيد النظر تجاه مسئوليته لحماية التراث وأن القيمة المادية لا تساوى التفريط فى حضارة الأجداد. أما الدور الثانى فكان دور الملكة **تى** فى فيلم **إخناتون** تلك الشخصية القوية الشديدة الذكاء صاحبة البصيرة التى تحرك الأحداث وتستشف بذكائها الأخطار القادمة.

● كان لدى **شادى** مشروع آخر عن فيلم روائى عن ثلاثة أجيال - كان دورى صحفية - زوجها يعمل فى الخارج ولأنه فضل ذلك فى فترة ما - أذهب أنا لتسليم جثته من المطار - هذه الشخصية تبحث فى العلاقات بين الأجيال الثلاثة فى هذه الفترة هذا هو الهم الرئيسى لهذه الشخصية.

● **شادى** كان مؤمنا بأننى أستطيع أن أعبر عن هذه الشخصيات، وكان اهتمامه بالسينما وعمله يتخطى مجال الحرفة الى التجريب والبحث بهدف

الوصول الى سينما مصرية - شخوصها مصرية وإيقاعها مصرى وشكلها وبصمتها مصريان فكانت حياته بحثا متصلا وكان يشركنى دائما عندما يصل إلى فكرة ما أو يأس ما. وعندما يكتب مشهدا ما - إذا سمح الوقت بالزيارة فكان يحكى ما توصل إليه من استخلاصات ونتائج أو خلال محادثات تليفونية طويلة.

والمتأمل لشخصية **شادى** سيدهش من هذه القدرة الهائلة على الاحتمال والصبر.

فقد ظل **شادى** يعمل سنوات على إقناع المسئولين عن السينما فى القطاع العام لإنتاج فيلمه **المومياء**، والمؤسف أن مؤسسة السينما كانت تتعامل مع الفن بمنطق القطاع الخاص. كانت تبحث عن الربح والتوزيع التجارى ونجوم الشباك بينما كان المفروض أن يكون دورها الرئيسى إنتاج الأفلام ذات القيمة العالية بعيدا عن التفكير فيما يفكر فيه القطاع الخاص.

ولم يكن لى دور فى ذلك الوقت فى الفيلم - فقد كنت أعيش مرحلة الإعداد والتحضير بحكم صداقتى **لشادى**.

● ومن هنا قررت دخول الميدان... وقبلت الظهور فى الفيلم لمدة أربع دقائق ونصف وتنازلت عن أجرى ونجحت المحاولة وخرج **«المومياء»** إلى النور.

كان الفيلم صدمة بكل المعايير - واستقبله النقاد أسوأ استقبال وتحولنا إلى مادة للسخرية والتهكم الجارحين... نادية لطفى تتكلم «الهيروغليفية»، وظلوا على موقفهم حتى فوجئوا بجائزة - **«سادول»** الفرنسية تمنح لفيلم **«المومياء»** وانهالت المقالات، وهكذا تنبه النقاد لأهمية الفيلم وراجعوا أنفسهم ووجهة نظرهم - وهكذا بفيلم واحد أصبح **شادى** أشهر مخرجى السينما المصريين، وانهالت العروض على **شادى** لإخراج أفلام جديدة ولكنهم كانوا مخطئين لأن **شادى** ليس مخرجا عاديا... ولا يسعى للعمل بالشكل المتعارف عليه ولكنه صاحب رسالة يسعى لتوصيلها بنفس الثبات ونفس الثقة.

وتتجلى وطنية شادى يوم ٦ أكتوبر ويقدم فيلمه الكبير وهو فيلم تسجيلى **«جيوش الشمس»**، وكأنه أراد أن يقول هؤلاء الأبطال أنا أعرفهم وأعرف من أين جاءوا ومن هم آباؤهم وأجدادهم، إنهم أبناء مصر التى يعرفها **شادى**.. لذلك جاء الفيلم وثيقة نادرة على عبقرية المصرى وإصراره.

عاش **شادى** فنانا ومعلما وعاشقا لبلاده مدافعا عن حضارتها ومقدسا لتاريخها. ■

نادية لطفى

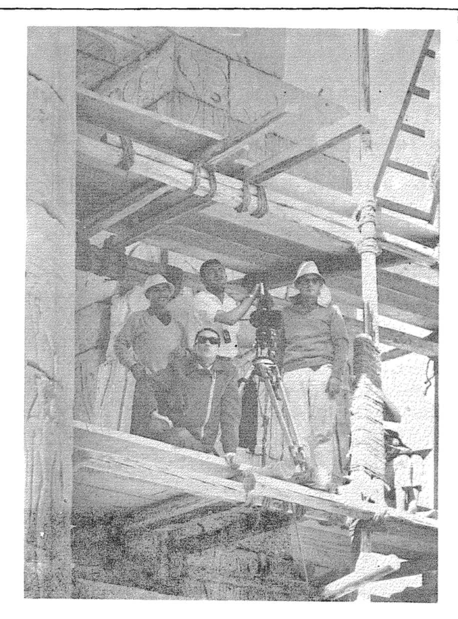


يوم أن تحصى السنين

فى يوم حار من أيام شهر يونيو عام ١٩٦٦ فى صحراء الهرم فى موقع تصوير فيلم **المتمردون** للمخرج «توفيق صالح»، وحيث كنت أعمل مساعدا للإخراج أنا وثلاثة من الزملاء حديثى التخرج مثلى وهم المخرج **نادر جلال**، «وسمير **عوف**»، و «**عاطف البكرى**»، فى هذا الفيلم مقدر لى ان ألتقى بالفنان «**شادى عبد السلام**» أول لقاء خاص بعيداً عن جدران المعهد العالى للسينما الذى تخرجت فيه قبل عام آنئد. فمعرفتى بشادى عبدالسلام قبلها لم تتعد حدود المعرفة العامة به كمصمم مناظر وأزياء وأستاذ بقسم هندسة المناظر بالمعهد الذى كنت أدرس فيه.

ولكن معرفتى الحقيقة وعلاقتى الحميمة به بدأت منذ ذلك اليوم فى صيف ١٩٦٦.

حيث زار **شادى** موقع التصوير بصحبة زميل الدراسة الممثل **أحمد**



أثناء تصوير المومياء

مرعى شقيق الفنان مهندس المناظر **صلاح مرعى** وتلميذ **شادى عبدالسلام** المحبب. والذى كان يعمل مهندساً لمناظر فيلم «**المتمردون**» وكان هو أيضا حديث التخرج من المعهد ١٩٦٣ والذى صار صديق عمر **شادى** فيما بعد، كما صار بفضل ما اكتسبه من أستاذه «**شادى عبدالسلام**» من ثقافة ومعرفة وخبرة أحد أهم فنانى تصميم المناظر السينمائية فى مصر الذين يعدون على أصابع اليدين إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

ولقد جاء **شادى** إلى موقع التصوير لزيارة تلميذه والاطمئنان على سير عمله فى الفيلم وكذلك لزيارة مخرج الفيلم **توفيق صالح** الذى كان زميلا له فى المدرسة [كلية فيكتوريا بالإسكندرية] وهى المدرسة نفسها التى تخرج فيها المخرج **يوسف شاهين** والفنان **عمر الشريف** والفنان **أحمد رمزى** [والجدير بالذكر ان **شادى عبدالسلام** قد أعار أثاث مكتبه الخاص لكى يستخدم فى فرش أحد ديكورات الفيلم [مبنى ادارة المصحة] بناءً على رجاء المخرج **توفيق صالح** والفنان **صلاح مرعى** - علماً بأن **شادى عبدالسلام** كان من أولئك الناس الذين يعتزون بمقتنياتهم ويحافظون عليها بحرص شديد، فهو كان شديد التقدير لكل ما يمتلك ليس بخلا وإنما إعجابا، بما فى ذلك أصدقاؤه المقربون. فكان هذا يعكس جزءاً من نرجسية الفنان الشديدة فى **شادى عبدالسلام** إلا إنه كان سخياً كريما مع أصدقائه المقربين وخاصة من تلاميذه، يقدم لهم العون ليس فقط المعنوى والأدبى ولكن المادى ايضًا - لمن كان منهم فى عوز أو حاجة - فهو كان نموذجاً للفنان الذى ينتمى إلى «الإيليت» الذى يؤمن برسالته ليس فقط بصفته فنانا ولكن كأستاذ ومعلم وكإنسان.

وعودة إلى الحديث عن لقائى الأول الخاص **بشادى عبدالسلام** فى موقع تصوير فيلم **المتمردون** أذكر أن الفنان **صلاح مرعى** قدمنى له هو والفنان الممثل **أحمد مرعى**. وقبل أن ينتهى اللقاء طلب منى **شادى عبدالسلام** أن نلتقى مرة أخرى لكى يطلعنى على موضوع خاص بمشروع فيلم سيقوم بإخراجه وأخبرنى أنه سمع عنى من **صلاح مرعى وأحمد مرعى** وعرف أننى تخرجت فى نفس المدرسة التى تخرج فيها [كلية فيكتوريا] فأجبته بأن هذا صحيح ولكن تخرجت فى القاهرة وليس الاسكندرية فرد بأن المهم أن كلينا «Old Victorians» [فيكتوريان قديمان] حسب التعبير الذى كان يطلق على خريجى هذه المدرسة. ثم أضاف إنه عرف أيضاً أننا جيران نسكن الحى نفسه [الزمالك] وطلب منى رقم تليفونى وأعطانى رقم تليفون منزله ومكتبه. وانتهى اللقاء على وعد بأن أتصل به فى أقرب وقت.

وفعلا اتصلت به كما وعدته، واتفقنا على أن نلتقى فى منزله بشارع المنتزه بالزمالك فى الساعة السادسة مساءً يوم جمعة. وتوجهت إليه حسب الميعاد المحدد واستقبلنى فى شقته التى كان يسكن فيها مع أسرته [أبواه وإخوته]. وهى شقة أنيقة تتميز بالذوق الرفيع. وتبادلنا فى هذا اللقاء الحديث فى

موضوعات شتى كانت بمثابة موضوعات للتعارف عن قرب أكثر. ثم فاتحنى فى أنه يريدنى أن أتعاون معه فى مشروع فيلم قرر أن يؤلفه وأن يخرجه ليكون فيلمه الأول كمخرج. وأفهمنى بأنه قرر أن يتحول من مهندس للمناظر ومصمم للأزياء فى السينما إلى مخرج، لأن ذلك كان هدفه الحقيقى وأنه كان قد قرر أن يعمل فى السينما بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة فى القاهرة فى قسم العمارة. وأفصح لى أنه عمل مساعدا للإخراج مع الأستاذ **صلاح أبوسيف** فى أفلام: «الفتوة»، و «الوسادة الخالية»، و «الطريق المسدود»، و «أنا حرة». ومع **حلمى حليم** رحمه الله فى فيلم «حكاية حب»، ومع **هنرى بركات** فى فيلم «ارحم حبى».

وأن المرحوم **حلمى** حليم كان أول من قدمه كمصمم مناظر فى السينما وذلك عندما أوكل إليه تصميم وديكور أغنية «**حبك نار**» فى فيلم «**حكاية حب**». كما أفصح لى بأن أول علاقة له بتصميم الأزياء كانت بدلة رقص صممها للفنانة الراقصة **تحية كاريوكا**. وهو شاب صغير [عقب تخرجه فى كلية الفنون الجميلة]. وأخبرنى أنه بعد ذلك عمل، فى فيلم «**وإسلاماه**». وكذلك فى فيلم «**كليوباترا**» الأمريكى وفيلم «**فرعون**» البولندى من إخراج «**كافاليروفتش**» كمستشار للأزياء والمناظر [الديكور والإكسسوار]. ثم ديكور وملابس فيلم **صلاح الدين**. وأضاف أنه أثناء عمله فى فيلم «**فرعون**» الذى تم تصويره ما بين بولندا وصحراء أوزبكستان بالإتحاد السوفيتى، خطرت له فكرة فيلم سينمائى وألحت عليه هذه الفكرة وأنه بالفعل كتب لها ملخصًا من بضع صفحات باللغة الإنجليزية ويود أن يقرأها على تمهيداً لكتابتها كسيناريو يقوم هو بإخراجه وينوى عرضه على الشركة العالمية للإنتاج المشترك التابعة لمؤسسة السينما المصرية آنذاك [كوبرو فيلم]. وبعد أن شربنا الشاى معا فى حجرة السفرة مع تورتة بالشيكولاتة ورفع السفرجى السفرة أحضر **شادى** أوراقه فى حجرة السفرة [فمكتبه كان فى حجرة نومه] وقرأ على الملخص. وكان عنوان قصة الفيلم آنذاك «ونيس»، وهو اسم بطل الفيلم الذى سمى بعد ذلك «**المومياء**». أو «**ليلة أن تحصى السنين**».

وعندما أنهى قراءته سألنى عن انطباعى فأجبته بأن هذا الفيلم بناءً على ما سمعت سيكون حسب تصورى فيلما له خصوصيته التى تميزه عن المألوف فى السينما المصرية. وأن شخصية البطل تذكرنى بـ «هاملت» فى بعض جوانبها، ولم يعترض **شادى**. والانطباع الذى مازال عالقا بذاكرتى حتى الآن هو أن الملخص الذى قرأه على **شادى** صيغ بلغة إنجليزية رفيعة وكان أشبه ما يكون بمونولوج داخلى طويل ومتدفق «لونيس». ثم سألنى عن الخط الفرعى فى القصة وهو قصة الحب بين «**ونيس**» وابنة عمه «صافية»، وما إذا كانت تقليدية؟ فأجبته وقتها بأنها بالطبع مألوفة. وشعرت من سؤاله أنها تقلقه. ثم قال لى إنه أوجدها فقط من أجل العرض والتوزيع لتسهيل إنتاج الفيلم لأن وجود دور نسائى ربما يجعل فرصة إنتاج فيلم من هذه النوعية أيسر وأكثر إمكانا. ولم يحسم أمر هذه الشخصية إلا فيما بعد فى النسخة الأخيرة من السيناريو الذى تم إخراجه حيث قام بحذف هذه الشخصية بناء على ملاحظات «**روبرتو روسيلليني**» المخرج الإيطالى العالمى الذى قرأ السيناريو فى عام ١٩٦٧ وهو موضوع سوف نتعرض له فى حينه.

وانتهى لقاؤنا الأول ثم تكررت اللقاءات بيننا بين مكتبه فى شارع ٢٦ يوليو ومنزله ومقهى شعبى فى طريق صلاح سالم فى مواجهة القلعة عند سفح الجبل [وهى كانت محببة إلى نفسه لبساطتها وموقعها المتميز من حيث هدوء المكان، فهى كانت معزولة وغير مزدحمة وخفيفة الظل والطقس فيها دافئ ومشمس شتاءً وطرى رطب صيفاً. وأثناء هذه الفترة كان **شادى** قد بدأ فى كتابة السيناريو وكنا نلتقى بانتظام وكان يقرأ على ما كتبه ونتحاور حوله فهو كان دائمًا حريصًا! على معرفة انطباعى ورأيى وكان ذلك بالنسبة لى تقديراً كبيراً وأمراً مشجعًا بعث فى الثقة بالنفس لما أبداه نحوى من تقدير لشخصى لقدراتى التى لمسها فى وأشاد بها كثيرا من خلال محاوراتنا حول سيناريو فيلم **المومياء**.

وتوطدت علاقة الصداقة بيننا بحيث أننا كنا نلتقى يوميا لساعات طويلة نهاراً ومساءً. نتحاور ونقرأ ونسمع الموسيقى ونزور المعارض والمتاحف والأماكن الأثرية ونشاهد الأفلام ونزور أصدقاءه من الفنانين.

وعندما عينت معيداً بالمعهد العالى للسينما وأسند إلى **شادى** تدريس مادة التكوين البصرى التشكيلى فى السينما لطلبة أقسام الإخراج والمونتاج والسيناريو [١٩٦٧] عملت معه معيداً فى محاضراته. وكانت العلاقة بيننا علاقة إعزاز وتقدير واحترام متبادل والإعجاب الشديد إعجاب التلميذ بأستاذه والأستاذ بتلميذه. فكان **شادى عبدالسلام** بالنسبة لى هو المثل الأعلى فى تلك المرحلة من حياتى. فأول ما تعلمته منه هو أن من أراد لنفسه واختار أن يمتهن الفن فعليه أن يعطى كثيرا من وقته ومن جهده فى سبيله. وأن يعمل بدأب وبانتظام فإن الموهبة إن وجدت لا تكفى وحدها للتحقق، وأن الفن والحرية قرينان لا ينفصلان: حرية الإرادة وحرية الكلمة وحرية العيش، وأنه لا مساومة فى الفن. ولعل تجربة فيلم **المومياء** والمشاكل التى مر بها والصعاب والعراقيل التى واجهها **شادى عبدالسلام** حتى تحقق والإصرار والصلابة التى واجهه بها **شادى** كل ذلك دون مساومة هى خير

دليل على صدق قناعاته وإخلاصه لفنه.

وكذلك التجربة المريرة لمشروع فيلم «**أخناتون**»، وهو الحلم الذى أراد أن يحققه **شادى** والأمل الذى أراد أن يدركه ليتوج به سيرته الفنية وهو المشروع الذى أعد له سنوات طويلة بدأب وجلد وصبر نادر. فلقد بدأ فى كتابة السيناريو له فور انتهائه من العمل فى «**فيلم المومياء**» بعد دراسة مستفيضة لكل ما كتب عن **إخناتون** وعصره تفصيلا. وكان **شادى** عادة يقوم برسم الشخصيات الدرامية التى يكتب عنها موضحاً ملامحها كما يراها وملابسها وإكسسواراتها لكل لقطات السيناريو لقطة لقطة وذلك على غرار ما كان يفعل المخرج الروسى الذائع الصيت «**سيرجى إيزينشتاين**»، وهذا ما اتبعه فى «**المومياء**» وفيلمه القصير «**الفلاح الفصيح**»، وسيناريو فيلم «**أخناتون**». إلا أن كم المشاكل والعراقيل التى قابلت **شادى عبدالسلام** فى هذا المشروع قد حالت دون أن يتحقق هذا الحلم الذى ظل يكافح من أجله حتى آخر لحظة فى حياته رغم الإحباط الذى أصابه، وربما يكون ذلك أحد أسباب المرض الخبيث الذى فتك به دون أن يخرج «**إخناتون**» إلى النور. ويبدو أن احداً لم يدرك ـ من القائمين على شئون السينما والثقا[illegible]ى مصر ـ أو لم يهتم بما كان يمكن أن يعود على السينما المصرية والثقافة عامة فى مصر من كسب أدبى وقيمة دعائية فى العالم، لو أن هذا الفيلم كان قد خرج إلى النور وهو الموقف نفسه الذى كان قد واجهه «**شادى عبدالسلام**» بالنسبة لفيلم «**المومياء**» الذى ما كان له أن يخرج إلى النور لولا الدعم والمساندة الشخصية التى لاقاها من الدكتور **ثروت عكاشة** وزير الثقافة آنئذ ومستشاره الدكتور **مجدى وهبه** بناءً على توصية من المخرج الإيطالى العالمى **روبرتو روسيلليني** الذى قدم الى مصر عام ١٩٦٧ ليصور جزءاً من فيلم طويل للتليفزيون الفرنسى [على ما أعتقد] متعدد الأجزاء عن «الحضارة»، فى أنحاء العالم ومنه جزء عن الحضارة الفرعونية، والذى عمل فيه **شادى عبدالسلام** مستشاراً فنيًا. ولقد أعطى روسيلليني شادى فى هذا الفيلم فرصة الوقوف خلف الكاميرا أوتصوير بعض اللقطات لأول مرة فى حياته.

وعندما عرض الدكتور **ثروت عكاشة على روسيلليني** آنذاك الإشراف على وحدة لإنتاج أفلام ذات طابع خاص متميز وقيمة فنية عالية وتكون هذه الوحدة تحت الرعاية المباشرة لوزير الثقافة ومستشاره **مجدى وهبة** على أن يجىء **روسيلليني** إلى مصر دورياً لدفع العمل بهذه الوحدة وممارسة إشرافه عليها وفقًا لعقد يتم توقيعه مع الوزارة. أبدى **روسيلليني** استعداده للتعاون وقبل العرض. وتم ترشيح كل من **شادى عبدالسلام وتوفيق صالح ويوسف شاهين** للبدء بالعمل فى هذه الوحدة. وكان روسيلليني قد قرأ سيناريو «**المومياء**» وأعجب به إعجابا كبيراً. ورشحه **ثروت عكاشة ومجدى وهبة**. اللذين قرآ السيناريو بدورهما وقدراه تقديرا كبيراً وتحمسا للمشروع. ولقد أبدى **روسيلليني لشادى** بعض الملاحظات على السيناريو ومن بينها دور صافية ابنة عم ونيس ومحبوبته ـ وهو ما كان يقلق **شادى** منذ البداية ـ الذى رأى **روسيلليني** أنه دور غير جوهرى بالنسبةلموضوع ودراما الفيلم مما شجع **شادى** على حذفه. كما أنه اقترح أن يكون مشهد البداية أكثر مباشرة فى تقديم المعلومات حول الحادثة التاريخية التى استلهمها الفيلم مادة لموضوعه [اكتشاف مخبأ المومياوات بالدير البحرى بالأقصر سنة ١٨٨٠] هذان هما الملحوظتان اللتان أتذكرهما. وبالفعل قام **شادى** بتعديلات فى النسخة الأخيرة للسيناريو بناءً على ملحوظات **روسيلليني** القليلة. وجدير بالذكر هنا أن هناك ثلاث أو أربع نسخ من سيناريو «**المومياء**» تحت عناوين مختلفة منها حسب ما أتذكر نسخة باسم «ونيس»، وأخرى باسم «**دفنوا مرتين**».

وعندما بدأت بشائر خروج مشروع فيلم «**المومياء**» إلى النور تلوح فى الأفق بفضل دعم الدكتور **ثروت عكاشة** والدكتور **مجدى وهبة وروسيلليني** له، سادت الوسط السينمائى حالة من الترقب وخاصة بين المخرجين الموجودين على الساحة. فكان بعضهم يشك فى قدرة **شادى عبدالسلام** أن يتحول من فنان تشكيلى الهوية ـ على اعتبار أنه درس فن العمارة فى كلية الفنون الجميلة وعمل كمصمم للمناظر والأزياء ـ إلى مخرج سينمائى يستطيع أن يحقق شيئاً ذا قيمة فى مجال الإخراج السينمائى.

وهنا أعود مرة أخرى للحديث عن مشروع وحدة **روسيلليني**، لإنتاج الأفلام المتميزة و مشروع «**المومياء**». لقد سبق لى أن ذكرت أنه قد تم ترشيح ثلاثة مخرجين لدفع عجلة العمل فى هذه الوحدة تحت إشراف **روسيلليني** ورعاية **ثروت عكاشة ومجدى وهبة**، وهم «**يوسف شاهين**»، و «**توفيق صالح**»، و«**شادى عبد السلام**». وكان بالطبع **شادى** هو المخرج المبتدئ من بين الثلاثة، وليس لديه كمخرج ذيوع الصيت نفسه الذى كان لكل من **يوسف شاهين وتوفيق صالح** آنذاك.

وعقدت بالفعل عدة اجتماعات بين الثلاثة وبين **روسيلليني وعكاشة ومجدى وهبة**، وكان شادى عبد السلام قد تقدم فعلا بسيناريو فيلم «المومياء» كمشروع للعمل الأول له كمخرج وتمت الموافقة عليه. إلا أن الرياح لم تأت بما تشتهى السفن وانسحب كل من «يوسف شاهين»، و «توفيق صالح»، معتذرين عن العمل فى الوحدة الوليدة. وكان لانسحابهما بالطبع أثر سلبى على

استمرارها مستقبلا. ولم يبق غير شادى عبد السلام وحده يكافح من أجل إنجاز مشروعه، وسط مقاومة ورفض القائمين على مؤسسة السينما المصرية من البيروقراطيين الإداريين والسينمائيين على السواء لمشروع «وحدة روسيلليني» وبالتالى لمشروع «فيلم المومياء».

ولقد تم بالفعل فى عام ١٩٦٧ تخصيص مقر لوحدة روسيلليني، فى بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية - بعد تجهيزة - بشارع المعهد السويسرى بالزمالك وهى الفيلا التى كانت مقراً للمعهد العالى للفنون المسرحية. وتعاقد بالفعل شادى مع مؤسسة السينما على إخراج فيلم المومياء، بتوجيه من ثروت عكاشة ومجدى وهبة.. وبدأ التجهيز والإعداد لتنفيذ الفيلم فى هذا البدروم الذى تحول إلى خلية نحل تعمل بهمة ونشاط مدفوعة بتشجيع وحماس «شادى عبد السلام» وذلك لمدة سته أشهر دون انقطاع. لقد جمع «شادى عبدالسلام» حوله مجموعة من السينمائيين الشبان حديثى التخرج لإنجاز المشروع. منهم الفنان صلاح مرعى كمهندس لمناظر الفيلم وانسى أبو سيف ومجدى ناشد ومرزوق حمدى والمرحوم نبيل الوراقى كمساعدى ديكور ورسامين وجابى كراز للإكسسوار (وهو ليس خريج المعهد) والذى قام بأداء دور «ماسبيرو» فى الفيلم. وفى الإخراج كان الزميل نادر جلال مرشحا للعمل كمساعد أول والزميلان سمير عوف وعاطف البكرى وشخصى كمساعدين ثوان. إلا أن نادر جلال اعتذر عن العمل بالفيلم بعد أن طالت فترة الإعداد وكان قد عمل لمدة ثلاثة أشهر تقريبًا وكان ينتابة شك بأن الفيلم يمكن ألا يرى النور. وكنت قد سبق لى أن عرفت شادى عبد السلام بكل من سمير عوف وعاطف البكرى ورشحتهما للعمل فى الفيلم وأيد هذا الترشيح كل من الفنان صلاح مرعى ونادر جلال. وعندما ترك جلال العمل بالفيلم فى مرحلة الإعداد رشحنى شادى عبد السلام لأحل مكانه. وشعرت وقتها بجسامة المسئولية التى أوكلها إلى شادى وفى الوقت نفسه الثقة التى وضعها فى مما زاد فى شعوراً بالمسئولية لأننى كنت أعرف أن شادى مقبل على تجربته الأولى فى الإخراج بتحد وأنها كانت بالنسبة له مسألة حياة أو موت. ولقد أعربت له عن مخاوفى من أخذ هذه المسئولية على عاتقى نظراً لقلة خبرتى آنذاك كمساعد مخرج إلا أنه شجعنى وقال لى «أنا أعلم أنك متخوف لأنك مفكر بطبيعتك وقدراتك ابداعية أكثر منها تنظيمية وتنفيذية ولكن يجب أن تخوض التجربة وعليك أن تحدد بعد ذلك ما إذا كنت تريد أن تكون مخرجاً أم كاتبا للسيناريو وربت على كتفى وهو مبتسم.

واستمر العمل فى إعداد المومياء للتنفيذ حوالى سته أشهر كاملة ما بين بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة وستوديو مصر حيث كانت تعد الديكورات وتصنع التوابيت الفرعونية التى سوف يتم تصويرها فى الفيلم بدقة فائقة لتكون نسخ طبق الأصل من أصولها الحقيقية المحفوظة فى المتحف المصرى وأيضًا كان يستمر العمل لساعة متأخرة من الليل فى مكتب شادى الخاص بشارع ٢٦ يوليو، لقد كانت روح الشباب تسود العمل وتدفع عجلته بحماس كبير وكان البدروم أشبه بغرفة عمليات تدار منها معركة حربية. كانت تدريبات الممثلين تتم فى هذا المكان وكانت الأدوار الرئيسية فى الفيلم قد أوكلت إلى وجوه جديدة لشباب يقف لأول مرة أمام الكاميرا مثل أحمد مرعى وأحمد حجازى ومحمد خيرى وأحمد عنان. وكان شادى يقوم بهذه التدريبات مع الممثلين احيانا لكل منهم على انفراد وأحياناً أخرى يجمعهم معًا وكان يدربهم على ألقاء الحوار بالأسلوب الذى قرره مسجلا أصواتهم على جهاز تسجيل ولقد كانت لغة الحوار فى الفيلم موضع بحث وجدل لفترة طويلة وكان السؤال المطلوب الإجابة عليه وحسمه حول هذا الموضوع هل يترجم الحوار إلى اللغة العامية الصعيدية المحلية التى ينطق بها أهل المكان واللغة القاهرية العامية بالنسبة لرجال الآثار (أفندية القاهرة) وضباط الحرس، أم يترجم الحوار من الإنجليزية إلى العربية الفصحى. وانقسم الرأى حول هذا الموضوع الحساس فهناك من كان يؤيد الترجمة إلى العامية المحلية استناداً إلى أن الجمهور قد يجد صعوبة فى تلقى وفهم اللغة العربية الفصحى وبالتالى فى متابعة أحداث الفيلم خاصة أن الأحداث لا تجرى فى زمن بعيد تاريخياً (قرون مضت) كما فى الأفلام التى تصور التاريخ العربى الإسلامى وهناك من كان يرى أنه من الأفضل ترجمة الحوار إلى العربية الفصحى لأنها تتفق مع روح وأسلوب الفيلم الواضح على الورق وكان شادى يميل إلى الرأى الثانى، إلى أن حسم الأمر بعد لقائه مع علاء الديب الذى أوكل إليه بالفعل ترجمة الحوار والذى أيد الرأى نفسه بعد قراءته للسيناريو. هذا وكانت قد تمت محاولات بالفعل لترجمة الحوار إلى العامية اشتركت فيها ولكنها استبعدت بعد حسم الأمر. وعندما عهد شادى لصديقه علاء الديب بترجمة الحوار إلى العربية الفصحى، ووافق علاء الديب، كان شادى حريصا ومعه علاء الديب - على الابتعاد بالحوار عن أية صيغ عتيقة جامدة والعمل على أن تكون لغة الحوار لغة عربية صحيحة كلماتها سهلة التلقى تنساب بيسر وموسيقية لتصل إلى أذن المتلقى فيقبلها ويفهمها دون عناء وفى الوقت نفسه الحفاظ على الشاعرية الدرامية للغة الأصلية التى كتب بها الحوار وهى الإنجليزية كما سبق لى أن ذكرت. وجدير بالذكر هنا أن شادى

عبد السلام كان يكتب بانجليزية راقية لا يشوبها شائبة فهو كان متذوق جيد للادب الانجليزى نثرا وشعراً قديمه وحديثه من شكسبير إلى ت. س. إليوت.

وكان **شادى** يصطحبنى معه فى جلسات ترجمة الحوار فى الفيللا التى كان يسكنها **علاء الديب** بالمعادى - وكنت قد انتهيت وقتها من ترجمة وصف الصورة فى السيناريو إلى العربية - وخاصة الجلسات الأولى. وكنا نستمع إلى ماكتبه **علاء الديب** ونتناقش فيه. ولقد نجح بالفعل **علاء الديب** أن يترجم الحوار على النحو الذى حافظ على روح النص الأصلى شكلا ومضموناً.

ومن الحقائق الواجب ذكرها عن إعداد وتنفيذ فيلم «المومياء» هو أنه لم يكن مقدراً سلفًا أن يتم تصويره بالألوان بل كان مقدراً أن يصور بالأسود والأبيض وبالفعل اتفق **شادى عبد السلام** مع المصور الفنان الكبير الراحل **أحمد خورشيد** - والذى كان يتربع على عرش الرسم بالنور على الخام الأسود والأبيض آنذاك - على تصوير الفيلم وقاما بالفعل بإجراء الاختبارات الأولية للتصوير. إلا أن الظروف شاءت أن تتغير الأمور وأن يصور الفيلم بالألوان. وذلك عندما طرح **عبد الرازق حسن** - رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما آنئذ - الفكرة فى سياق حديث له مع **شادى عبدالسلام** فى لقاء عمل حول الفيلم بشكل عابر عندما قال له إنه فى حالة مشاركة نجمة كبيرة فى الفيلم بالتمثيل فى هذة الحالة يمكن تصوير الفيلم بالألوان بدلا من الأسود والأبيض - حيث إن الفيلم الملون كان أكثر تكلفة بكثير آنذاك فكان يتم طبعة فى معامل أوروبا - لأن وجود اسم نجمة كبيرة يدعم التوزيع والعرض من وجهة النظر الإنتاجية. وبالفعل راقت الفكرة **لشادى عبد السلام** وداعبت خياله وخاصة أن الاتجاه نحو التصوير الملون فى تلك الفترة كان قد بدأ يجذب عديدا من المخرجين العاملين المرموقين من أمثال انطونيونى وفيللينى وغيرهما وخاصة بعد التقدم التقنى والكيميائى الذى حدث فى هذا المجال مما أعطى التصوير الملون قدرة تعبيرية وفنية عالية. وبناء عليه عرض **شادى عبد السلام** الأمر على صديقته المقربة الفنانة الكبيرة «نادية لطفى» التى وافقت دون تردد على المشاركة فى الظهور فى الفيلم كضيفة شرف لدقائق قليلة فى دور «زينة» وذلك من منطلق ثقتها فى **شادى** كفنان وإعزازاً له كصديق. ومن هنا تقرر تصوير الفيلم بالألوان وهو الأمر الذى اقتضى تغيير مدير التصوير من الفنان الراحل **أحمد خورشيد** - الذى لم يكن مولعاً بالتصوير الملون فاعتذر إلى الفنان الراحل **عبدالعزيز فهمى** الذى شجع التجربة بحماس شديد والذى عرف عنه مؤازرة وتشجيع المواهب الجديدة من المخرجين (حسين كمال، سعيد مرزوق على سبيل المثال)..

وفى واقع الأمر أن التغيير الذى طرأ على تصوير الفيلم بالألوان لم يزد كثيرا من وجهة نظرى من القيمة الفنية العالية للفيلم عما لو انه صور بالأسود والأبيض إلا فى مشاهد معدودة (الورد البفسجى المنثور على قبر الأب، القلادة الذهبية على شكل عين، بعض التوابيت، الطرابيش الحمراء). وأعتقد أنه ربما كان الأمر كذلك بالنسبة **لشادى عبد السلام**.

كان ذلك فى عام ١٩٦٧ وبالرغم من هزيمة يونيو التى كانت ماثلة أمام الجميع ككابوس مخيف يخنق الأنفاس ويعتصر القلوب ومرارتها تملأ الصدور وتلسع الحلوق كالعلقم إلا أن حماس شادى وإصراره على إنجاز فيلمه لم يفتر بل ازداد توهجًا وكان هذا شعور جميع من عمل معه وكأننا كنا بذلك نقاوم الشعور بالإنكسار والمهانة الذى عم الجميع ساعين للتغلب عليه..

وجاء «موضوع» فيلم «المومياء» فى تلك الظروف العصيبة ليطرح رؤية فنان عاشق لبلده وتاريخه، لقضية شغلت ضمير الأمة آنذاك واستعر حولها النقاش والجدل بين رجال الفكر والمثقفين المصريين وهى قضية الهوية القومية والانتماء التاريخى والحضارى. وكانت قد بدأت تطفو إلى السطح مرة أخرى النزعات القومية والدينية المختلفة فى مواجهة النزعة القومية العربية التى تبنتها الدولة ركنا مهما من أركان الأيديولوجية الرسمية لها منذ قيام ثورة ١٩٥٢ [الانتماء العربى - الإسلامى] تقديما على الانتماء القومى المصرى. فطفت إلى السطح مرة أخرى النزعة الإسلامية السلفية، والنزعة القومية المصرية الفرعونية الأصول، والنزعة القومية المصرية القبطية - الفرعونية الأصول وكان **شادى عبدالسلام** من أشد المتحمسين للقومية المصرية الفرعونية الأصول مناصراً. لها فكراً وابداعاً ومن ألمع فرسانها على ساحة الثقافة الفنية المصرية منذ منتصف الستينيات وحتى وفاته فى عام ١٩٨٦. وكان رومانسيا فى طرحه لها. ولقد كرس فنه عن قناعة وإيمان تامين لقضية بعث الروح القومية المصرية - الفرعونية وعاش الجزء الأكبر من حياته منقبًا وباحثًا بجدية ودون كلل فى تاريخ الحضارة المصرية القديمة وكأنه عاش حياة سابقة فى تلك الأزمة أو كمن تقمصته روح «الفرعون»، حتى إنه كان يتصرف فى حياته كفرعون، وكان يجلس خلف مكتبه على كرسى عالٍ مرتفع الظهر أشبه بالعرش. فكان يبدو فى الحياة مختالا يمشى الهوينى مرفوع الرأس وفى الوقت نفسه كان متواضعًا. وكان قاسيا ورحيماً آمراً ومستجيباً. وكان يشعر **شادى عبد السلام** دائما بحنين

للمجد الفرعونى الغابر وينشد بعثه فى فنه، معبراً عن رفضه لكل مظاهر القبح فى الواقع المعاصر الذى كان يتأمله من مسافة.

لقد نظر **شادى عبد السلام** إلى التاريخ الفرعونى والحضارة الفرعونية نظرة الفنان الشاب المثقف من طبقة الصفوة «الإيليت» ابن صعيد مصر [المنيا]، وكانت رؤيته لهما رؤية أرستقراطية مثالية مدفوعة بعاطفة رومانسية.

فشادى كان يكره القبح فى الواقع بكافة ظواهره وأشكاله - يكره القبح فى كل شيئ - وكان يرى أن الجمال الذى يسعى إلى الكمال هو القيمة الأساسية فى الوجود. وهو جزء من القداسة والخير. هو مثال مطلق أزلى. لقد كان شادى أفلاطونيا - أبوللونى النزعة. إذ أن الجمال لدى أفلاطون مثال مطلق أزلى أبدى تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمة له ناتجة عن معايشته فى ماضٍ للحياة على الأرض - وهذا الماضى بالنسبة لشادى عبد السلام كان زمن الفراعنة وآلهتهم - فالروح تعشق ذلك الجمال وتصبو إليه وتبحث عنه بطريق ما يسمى بالحب. فالحب الدنيوى عند أفلاطون إن هو إلا عشق الجمال الجسدى الذى هو انعكاس لمثال الحب الروحى المطلق الأزلى الأبدى إلى حب الجمال المثالى الذى هو جزء من القداسة والخير. ومن يتأمل شخصية **شادى عبد السلام** فى الحياة وفى فنه يمكنه أن يلمس هذه المعانى والقيم. فهى انعكست فى فنه بوضوح، كما انعكست على شخصيته فى الحياة. وفى موقفه مثلا من الجمال البشرى. لقد كان نموذج الجمال البشرى عند **شادى** هو الرجل عقلا وروحاً وجسداً.

وكان يشير إلى أن تشريح جسد الرجل هو الذى ألهم مايكل أنجلو العظيم ليبدع روائعه النحتية وليس المرأة.

ولكن هذا لا يعنى أن **شادى عبدالسلام** لم يكن له بعض الصديقات من النساء اللاتى احترمهن واحترمنه وأعزهن وأعززنه. بل إنه كان «جنتلمان» فى معاملتهن - وهو كان كذلك فى سلوكه عامة فهو لم يكن فظاً بطبيعته وبحكم نشأته وتربيته وثقافته. فكان حساساً متأدباً وإن كان قاسياً أحيانا فى معاملة الآخرين - ولقد كانت تربطه علاقة صداقة حميمة مليئة بنبل المشاعر والصدق المتبادل بالفنانة «نادية لطفى» التى ساندته وآزرته فى محنه عمليا ومعنويا فى عمله وفى مرضه كما فعل هو أيضاً بالنسبة لها فكان كل يجد الآخر بجواره فى لحظات المحن والاحتياج يؤازره ويسرى عنه.

واستمر العمل والإعداد لتصوير فيلم«المومياء» بهمة ونشاط خلال عام ١٩٦٧ وتشاء الأقدار أن يتوفى والد **شادى عبد السلام** فى هذا العام نفسه مما زاد شادى حزنا علاوة على الحزن العام الذى كان يعم مناخ البلد آنذاك. ومر **شادى** بفترة اكتئاب إثر ذلك ولكنه سرعان ما تخطاها بانهماكه فى العمل.

وتشاء الأقدار أيضا أن أستدعى لأداء الخدمة العسكرية والوطنية فى زمن الحرب فى شهر يناير ١٩٦٨ مما ترتب عليه أننى لم أستكمل عملى فى فيلم **«المومياء»** كمساعد أول للإخراج. وسلمت آنئذ الزميل **سمير عوف** كل الأوراق وجداول العمل الخاصة بالفيلم ليقوم هو بتكملة المهمة.

وبدأ تصوير فيلم «المومياء» فى شهر مارس ١٩٦٨ وانتهى فى شهر سبتمبر من العام نفسه ألا أن التصوير توقف مرتين كل مرة منهما لمدة شهرين مرة بسبب وقوع مدير التصوير **عبد العزيز فهمى** على ساقه - أثناء التصوير فى جبل المقطم - فوضعت فى الجبس لمدة شهرين لحدوث كسر أو شرخ بها لا أتذكز بالضبط، والمرة الثانية بسبب وقف مؤسسة السينما التمويل لعدم وجود سيولة مالية بها حسبما أتذكر. كما أنه من المشاكل التى واجهها الفيلم أثناء التصوير والجديرة بالذكر أن نتيجة المعمل لم تصل من إيطاليا لمدة ثمانية أشهر حيث تم طبع الفيلم. وبعد هذه المدة اكتشف مدير التصوير والمخرج أن ثلاث لقطات قد تلفت فأعيد تصويرها. وفى حقيقة الأمر أن التصوير الفعلى للفيلم استغرق أثنى عشر أسبوعاً فقط على غير ما كان يشاع فى ذلك الوقت عن بطء إيقاع العمل. والدليل على ذلك أن تصوير فيلم «الفلاح الفصيح» استغرق أسبوعاً واحداً فقط. وأثناء تصوير فيلم «المومياء» كنت أتردد على **شادى** فى زيارات لمواقع التصوير أثناء أجازتى القصيرة من الجيش ما بين جبل المقطم حيث تم تشييد مقابر «القبيلة» (الشواهد البيضاء) عند سفح الجبل وفى الجيزة حيث صورت معظم مشاهد الشاطئ والباخرة النيلية فى منطقة البلدية وكذلك فى استوديو مصر حيث تم تصوير مشهد العائلة فى ديكور «بيت سليم» ومشهد «مخبأ المومياوات». أما بالطبع لم أتمكن من زيارته أثناء التصوير فى الأقصر لبعد المسافة. كما بالطبع كنت أزوره هو والأصدقاء الآخرين فى مكتبه بشارع ٢٦ يوليو وأحيانا فى منزله.

وبعد انتهاء تصوير فيلم «المومياء» وبدء العمل فى مرحلة الإنتاج الذى قام به المونتير الفنان **كمال ابو العلا** والتى ساعدته فيه آنئذ السيدة **رحمة منتصر**- زوجة الفنان **صلاح مرعى** والمونتيرة حاليا والأستاذ بمعهد السينما - أوكل **شادى عبدالسلام** مهمة تأليف الموسيقى للفنان الموسيقار **جمال عبد الرحيم** وقام بالفعل بتأليفها وتسجيلها إلا أن **شادى عبدالسلام** عندما سمعها فى مصاحبة الصورة رفضها وطلب منه تغييرها لأنها كانت موسيقى سيمفونية أوركسترالية عالية النغمة احتفالية. ولكنهما لم يتفقا وافترقا.

واستطاع بعد ذلك **شادى** أن ينجز موسيقى الفيلم فى روما على أيدى الفنان الموسيقى الشهير **ناشيمبينى** وكذلك المؤثرات الصوتية التى نفذها الإيطالى مارينيللى.

والجدير بالذكر هنا وللتاريخ أن مؤسسة السينما المصرية آنذاك قد أهملت الفيلم تماما بعد إكمال العمل به وأخرت عرضه فى دور العرض التجارية لمدة خمس سنوات أو مايزيد بحجة عدم وجود دار عرض تقبله. مما أدى إلى أن الفيلم لم يعرض عرضًا تجاريا إلا فى عام ١٩٧٥ بدار سينما «رمسيس» هذا وكان قد عرضًا خاصًا فى عام ١٩٦٩ ثم عرض فى نادى السينما وقد ولاقى استقبالا واستحسانا كبيرين من قبل جمهور المثقفين وعشاق وهواة السينما والمثقفين من النقاد وخاصة الشباب منهم. وبالرغم من العراقيل التى وضعت فى سبيل الفيلم إلا أن الظروف شاءت أن يعرض الفيلم فى مهرجان فينيسيا (١٩٧٠) بعد مشاكل وعراقيل صادفته هناك بسبب الإهمال والبيروقراطية من قبل الجهات المصرية وبعد عرضه فى المهرجان لاقى الفيلم هناك من الحفاوة مالم يلاقه فيلم مصرى من قبل. وبدأ مشاهير النقاد يكتبون بإعجاب وتقدير عظيمين من أمثال «جون راسل تايلور» و «ديفيد روبنسون» وكان ذلك مفاجأة كبيرة **لشادى عبد السلام** نفسه وهو ما رفع معنوياته بعد أن كان قد أصيب بالإحباط. ثم عرض الفيلم بعد ذلك فى مهرجان لندن السينمائى (١٩٧٠) ولاقى الحفاوة والتقدير نفسيهما ثم فى سيدنى باستراليا. وبدأ **شادى** بعد ذلك يعد لمشاريعه المستقبلية الفيلم القصير **«الفلاح الفصيح»** المأخوذ عن نص البردية المصرية القديمة ذائعة الصيت. وكذلك بدأ يعد لكتابة سيناريو عن **«إخناتون»** وفى الشخصية التى أسرته وحلم بأن يظهرها على الشاشة فى العصر الذى عاشت فيه برؤية شخصية مبتكرة. وهو المشروع الذى لم يجد من يمد له يد العون لإنجازه للأسف الشديد بعد أن جهزه تماما بدءاً من كتابة السيناريو والرسومات التوضيحية للمشاهد لقطة لقطة، ورسومات الديكور والملابس والإكسسوار والحلىّ بل إن الأمر تعدى مرحلة الرسومات إلى التنفيذ الفعلى تجهيزا وتصنيعاً.

وعودة إلى «فيلم المومياء» فإنه من عجائب الأمور التى تستعصى على الفهم إلا إذا اخذت باعتبارها «عبثا» هو أن فيلم **المومياء** كاد يتعرض للضياع لأن وزاة الثقافة لم تدفع ثمانية آلاف دولار للحصول على نيجاتيف الفيلم من المعامل الإيطالية، ولولا أنه تم الحصول على النسخة عن طريق التحايل من بعض المهتمين من المصريين فى الخارج. ولكن للأسف النسخة الآن معرضة للتلف وبعد انتهاء العمل فى فيلم «المومياء» أجهض مشروع «وحدة روسيلليني» لإنتاج أفلام خاصة ذات مستوى فنى وثقافى رفيعين. وكان أحد أسباب إجهاضها علاوة على البيروقراطية والمناخ العام الغير الصحى هو كما سبق أن ذكرت إنسحاب كل من **«يوسف شاهين»** و **«توفيق صالح»** من المشروع..

ولكن اقتناعًا وإيمانا بقيمة **«شادى عبد السلام»** ومكانته الثقافية والفنية أسند **ثروت عكاشة ومجدى وهبة** إلى **شادى** مهمة إدارة مركز سينمائى للأفلام ذات القيمة الفنية والثقافية الخاصة والرفيعة وهو ما أطلق عليه «مركز الفيلم التجريبى» ويتبع المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة آنذاك. وبالفعل تولى **شادى عبد السلام** مسئوليته الجديدة كمدير لهذا المركز والذى كانت وحدة **روسيلليني** المجهضة نواة له بكوادرها من شباب السينمائيين آنذاك مثل **صلاح مرعى وأنسى أبو سيف وسمير عوف ورحمة منتصر** وغيرهم من الذين التفوا حوله فى هذا المركز يتدربون ويتعلمون على يديه مثل عادل منير (مونتيرا) وإبراهيم الموجى، مخرجًا وعاطف الطيب ، مخرجاً ومحمد شعبان مخرجاً الذين احتضنهم **شادى عبد السلام** عند توليه إدارة المركز. ولقد قام بالفعل المركز بإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية والقصيرة المهمة ذات القيمة الفنية والثقافية العالية.

إلا أن بعض الأسماء التى عملت مع **شادى عبد السلام قد احتجبت** رغم موهبتها ومن بينها **«سمير عوف»** الذى اعتزل الحياة العملية والعامة منذ حوالى عشر سنوات وآثر العزلة والاعتكاف مع زوجته وابنته فى مجاورة أحد مشايخ الطرق الصوفية فى حلوان. وكذلك احتجب عاطف البكرى. ومحمد شعبان المخرج التسجيلى الموهوب لسبب لا أعلمه.

والآن وقد شارفت على الانتهاء من شهادتى أرجو أن يسمح لى القارئ أن أذكر بعض الحقائق حول أمور شخصية فى علاقتى بشادى عبد السلام وأن يعذرنى لذكرها ولكننى أرى من وجهة نظرى أن ذكرها ضرورى بالنسبة لتاريخ هذه العلاقة التى أوردتها فى شهادتى لتكتمل الصورة الموضوعية.

للأسف الشديد أنه فى عام ١٩٧١ وكنت مازلت أخدم بين صفوف القوات المسلحة آنذاك (وهى الخدمة التى استمرت لمدة ست سنوات) مررت بأزمة نفسية حادة بعض أسبابها خاص وبعضها عام. واستغل البعض من المحيطين بنا والمقربين لنا ظروف تلك الأزمة التى انعكست على بعض تصرفاتى ومشاعرى تجاه الآخرين نتيجة لحالة القلق العصابى الشديدة التى مررت بها وهم ممن كانوا يضمرون حقداً دفينا خفيًا تجاهى لم أتبينه من قبل، استغل هؤلاء ظروفى تلك التى كنت أشعر فيها بغربة شديدة تجاه

الأصدقاء والمجتمع. وهو شعور كان يعترى أى مجند مثقف يخرج من خلف الأسلاك الشائكة التى تحيط بوحدته العسكرية. كما استغلوا نقاط الضعف الإنسانى فى **شادى عبد السلام** والتى كانت تتمحور حول إحساسه العالى بالذات ونرجسية الفنان الشديدة فأوقعوا بيننا وافتروا علىّ كذبا بما لم يبدر منى تجاهه من قول أو فعل فكان رد فعل **شادى** غير منصف وغير عادل ومتسرعا تجاهى وهو ماكان مفاجأة غير متوقعة بالنسبة لى! وحاولت من جانبى أن أوضح الأمر ولكنه أصم أذنيه ولم يسمعنى وقاطعنى تماما هو وكل من حوله من أصدقائنا المشتركين. وهو الأمر الذى زاد من إحساسى بالوحدة والغربة وجعلنى فريسة لحالة اكتئاب شديد لسنوات طويلة لم أخرج منها إلا عندما سافرت فى بعثة دراسية بالخارج (موسكو) لأستكمل دراساتى العليا وأحصل على درجة الدكتوراه فإن تغيير البيئة المحيطة بى والمناخ بالكامل وانتقالى إلى مناخ صحى كان له عظيم الفائدة فى استعادة توازنى وثقتى بالنفس.

ومنذ تلك الأزمة التى مرت بها علاقتى بشادى عبد السلام وسفرى إلى الخارج لمدة ست سنوات (١٩٧٦ - ١٩٨٣) لم ألتق **بشادى** إلا لقاءات عابرة مصادفة فى مناسبات وأماكن عامة كنا نتبادل فيها التحية وبضع كلمات فاترة هادئة، إلى أن شرفنى بالحضور - وهو فى مرحلة متقدمة من مرضه الذى كنت وقتها أجهل حقيقته - إلى العرض الخاص لفيلم «الطوق والأسورة» من إخراج **خيرى بشارة** والذى قمت بكتابة السيناريو له وبعد العرض تقدم **شادى** نحوى ومعه الصديق **صلاح مرعى**، وهنأنى بحرارة وقال «مبروك يايحيى، عمل حقيقى راق جداً ألف مبروك ده اللى كان منتظر منك». وكان لهذه الكلمات وقع عظيم على نفسى وعلى معنوياتى فلقد كانت شهادته بمثابة وسام علق على صدرى وأحسست من نبرة صوته أنه قد راجع نفسه داخله فى موقفه تجاهى وأنه ميز الحق من الباطل وفهم الحقيقة.

وكان ذلك على ما أتذكر فى بداية عام ١٩٨٦. الإحساس نفسه وصلنى عندما رأيته لآخر مرة وهو على قيد الحياة حين زرته فى مستشفى السلام بالمعادى وكانت حالته الصحية قد ساءت كثيرا وواضح عليه العذاب والألم ولكنه كان صلبا كتوماً وكان ذلك فى صيف عام ١٩٨٦ قبل سفرى فى مهمة علمية إلى الخارج لمدة عام وفى شهر أكتوبر من العام نفسه تلقيت نبأ رحيله عن الحياة وأنا فى الخارج. وبالرغم من توقعى لمثل هذا الحدث إلا أننى قد أصابنى الذهول والوجوم وحزنت عليه من أعماقى.

وأود أن أضيف فى هذا الصدد كلمة أخيرة وهى أنه بالرغم مما مرت به علاقتى **بشادى عبد السلام** من جفاء وقطيعة إلا أننى لم أشعر يوماً تجاهه بغير مشاعر الإعزاز والاحترام والتقدير له على المستوى العام والشخصى كفنان وكإنسان، واضعاً فى اعتبارى أن سوء الفهم والوقيعة كانا السبب فيما حدث. ولا يمكن إلا أن أذكر جميله على كمعلم وكصديق جاورته لبضع سنوات وأنا مقبل على حياتى العملية فقدم لى كل العون المعنوى ولم يبخل علىّ بعلم أو معرفة أو يضن على بمشاعر الود والإعزاز والاحترام والتقدير وبالرغم من أنه كان يبدو قاسياً أحيانا إلا أنه كان ودودا عطوفاً رقيق المشاعر وحنوناً حتى إنه بلغ به الأمر أن تبنى أخاً أصغر لأحد أصدقائه المقربين آنذاك وألحقه بإحدى المدارس الخاصة الأجنبية (الجيزويت على ما أعتقد أو ربما الفرير) على نفقته الخاصة ورعاه لبضع سنوات بالرغم من أنه لم يكن يتيما بل كان يعيش فى رعاية أبويه وأخوته. وربما كان هذا يعكس شعور الأبوة العميق والدفين فى نفس شادى عبد السلام الذى لم يعشه باختياره الحر. إلا أنه كان أبا روحيا لعدد كبير من السينمائيين الشبان بمختلف مهنهم وكذلك النقاد الذين فتح لهم مكتبه الخاص صالونا ثقافيا يلتقون فيه معه ومع بعضهم بعضا يتبادلون الآراء ويصغون إليه مستزيدين بخبرته وبمعارفه الواسعة.

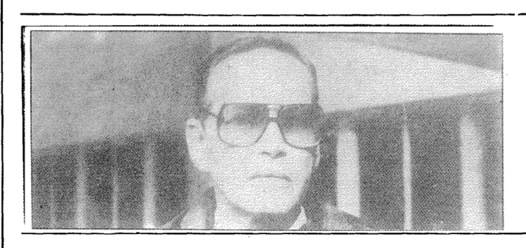
ويبقى لى أن أقر فى نهاية شهادتى عن شادى عبد السلام وعن ذكرياتى معه أنه كان له عظيم الأثر فى تكوين ثقافتى ورؤيتى الفنية من خلال مصاحبتى ومجاورتى له سواء عندما عملت معه معيدا فى محاضراته بالمعهد العالى للسينما وخلال تجربة «فيلم المومياء»، وكصديق رافقه لبضع سنوات عن قرب فعلى يديه قرأت أعمال ت. س. إليوت المسرحية، وجون أوزبورن، ورواية جار سيا ماركيز الخالدة «مائة عام من العزلة» (عام ١٩٦٩) فور ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، وعلى يديه قرأت كتاب «فجر الضمير» **لبرستيد** وعلى يديه قرأت كتاب «تاريخ العمارة» المرجع الشهير لمؤلفه **فليتشر** وعلى يديه قرأت سيناريو فيلم «إيفان الرهيب» **لايزنشتاين** (باللغة الإنجليزية) والذى كان معجباً به إعجابا شديدا حتى إنه كان يدرسه لطلبة معهد السينما. وعلى يديه سمعت وقرأت أوبرا **فاجنر** الشهيرة «تريستيان وإيزولدا»

[الترجمة الإنجليزية للنص]. ومعه تناقشت فى أعظم الأعمال السينمائية **لبرجمان وفيللينى وأنطونيونى وكوروساوا** وغيرهم وو... وهذا لا يعنى أننى أنكر فضل أساتذة لى آخرين علىّ وأولهم أذكر المخرج الراحل حلمى حليم. كما أذكر صلاح أبو سيف ويوسف شاهين والراحل على الزرقانى وتوفيق صالح وسعيد الشيخ بما قدموه لى من علم داخل جدران المعهد العالى للسينما أيام دراستى فيه.

وأخيرا وليس بآخر سيظل **شادى عبدالسلام** بما قدمه فى حياته من عطاء وبما خلفه وراءه من أعمال قليلة فى عددها عظيمة فى قيمتها فى تراث الثقافة الفنية المصرية عامة والسينما المصرية خاصة وتراث السينما العالمية؛ سيظل شعلة مضيئة لا تنطفىء.■

يحيى عزمى

دراســــــات



تراث شادي عبد السلام .. بقية

الحصن

فيلم لم يكتمل

صلاح مرعى

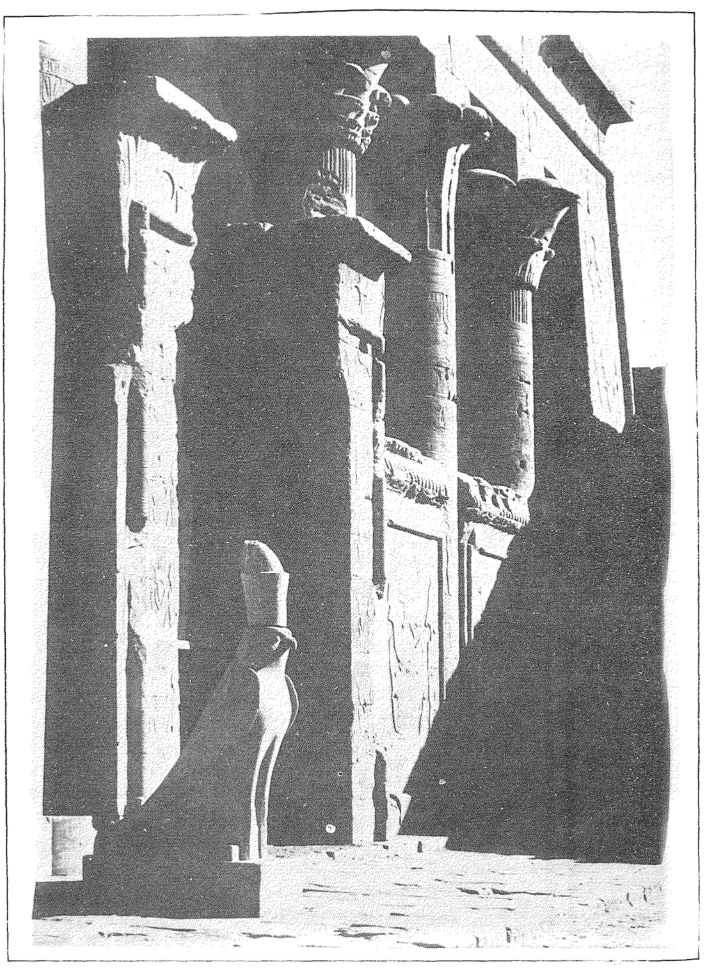
في إدفو ـ ١٩٧٥

ذهبنا فى نهاية الصيف قاصدين معبدها «معبد حور» للمعاينة.. كان شادى ينوى تصوير بعض مشاهد فيلمه أخناتون هناك.

مـا زالت لقطات الزيارة الأولى فى الذاكرة، اتساع النيل شرق المدينة صفاء الضوء والحقول والنخيل والشجر.. صرحا المعبد يرتفعان دائما فوق بيوت المدينة.. طريق المدينة الرئيـسى من النيل إلى المعبد. ما زالت معظم بيوت المدينة من الطين وشرفـاتها من الخشب، تذكرنا بمناظر الأقـاليم فى القـرن الماضى.. المقاهى على الجانبين، تمتد كراسيها حتى الطريق تحت الشجر.. قـصبة المدينة وحوانيتها العتيقة، وصرحا المعبد شامخان من فوقها.. الساحة المؤدية للمعبد وقد زينها بعضهم برسومات شعبية متواضعة تاج الفرعون أصبح طرطوراً.. والصـقر تحـول إلى حـمـامـة.. والكوبرا فقدت هيبتها.

مـدخل الزيارة بحـرى المعـبـد من خلفه، لأن الأطلال ومن فوقـهـا بيـوت المدينة قـبلى المعـبـد تسـد الطريق إلى الصرح، على يسار الداخل كـافـتـريا، لم تسلم من تلك الرسومات الشعبية، وعلى اليـمين غـرب المعـبـد تمتـد الأطلال الطينية. أشجار ذقن الباشا العتيقة الداكنة الخضـرة تعطر سـاحـة المدخل، الحـائط الغربى للمعبد يمتد إلى العمق حـامـلا نصوصه ونقوشه حتى يلتقى بالصرح العـمـلاق.. المعـبـد شـاسـع .!، وأمـام الصـرح، المعـبـد ضـخـم.. وداخل الفناء المعـبـد كـامل.!، فى ظلامـه من الداخل تنساب الشمس أشعة مضيئة حتى تلمس الأرض. أو تلمس نقـشـا أو حـرفـا على الأعمدة والجدران، بقع من الضوء تتلألأ فى كل مكان. تتابع أشعتها المضيئة حتى تتلاشى فى الظلام، يخفت الصوت فلا يسمع خطو الأقدام، قمة هرمية مضيئة سابحة فى الظلام، إنها قمة ناووس الإله، هنا قدس الأقداس..!.

فى الليل.. قرب المعبد.. التف الناس حول مسرح صغير. أقاموه وسط الساحة



ضموا دكتين من الخشب.. المغنى شيخ ضرير.. الكل يعرف اسمه «بوالريم» يغنى أغنيتـه المشـهـورة «العبـور».. الناس يتبادلون معه قفشات مرحة جمع مضىء فى ظلام الليل الشيخ صعيدى من إسنا.. ألف الأغنية احتفالا بذكرى العبور..

مع الناس أجهزة كثيرة فقد حرصوا على تسجيل الأغنية..

بدايتها مدح للنبى وآل بيته:-

«يا آل بيت النبى إنتو دائما ع البال،

موالى أحبة رسول الواحد المتعال

لاجل المشـرف هواكم فى الفـؤاد لا محال له محله

لاجل العبور ياكرام عندى لكم موال،

.....

ولا تخلو الأغنيـة من الدعـابة والاستـعلاء على العـدو والاستـهانة به ووسط هذه الدعابة يظهر الاعتقاد بأن النبى «سيد الأبطال» قد خاض المعركة هو وآل بيته والملائكة إلى جوار الجنود

.....

«ديان غـفلان بيـشرب سوير واحنا عبرنا فى ستة أكتوبر ويوم العاشر من رمضان فى الإذاعة سمعنا بيان وسمعنا فى كذا جرنان. اسمع كلام الفنان شوف مائير بتجول كلام تبكى زى طفل عيان كنت فين يا ديان...

كان فيها النبى وآل البيت كان النبى فى الأمـام قـال لهـا: كنت مع شـارون باتمتع بعيد الغفران شفت رجال من كل مكان جـيوش من إنس ومن جـان ممكن ملائكة من الرحمن خدو بارليف وجميع لاركـان أدينى جـيت لك حـيران، وفى السياسة بقيت تعبان».

....

وتستمر الأغنية بهذه الروح الساخرة رغم احتوائها على إنشاد دينى وقور.

ويتـخلل الأغنيـة إيقـاع سـريع بالطبلة والرق مـأخوذ عن نوع من الذكر الدينى معروف فى جنوب الصعيد.

كانت مهمة الزيارة تستغرق يومين.. ولكن بعد سهرة «بو الريم» قرر شادى مد الزيارة.. رغم مـعـاناته من السكن فى اللوكـاندة الوحـيـدة بالمدينة. فـقـد كـان صاحبها حانوتيا يحتفظ بمعداته الجنائزية من نعش وخلافه فى «التراس» ولا مـفر من مصاحبتها لفترة من الزمن نستمتع فيها بنسيم الشمال العليل.

وبدأنا جـولات ليلـيـة نلاحق الموالد والأفراح فى إدفو وما حولها من قرى.. نسـجـل الإنشـاد والذكـر والأغـانى .. ولاحظنا حرص الناس على تسجيل هذه المناسبـات.. ولاحظنا أيضا أن الحوانيت فى إدفو والقرى المحيطة تبيع الشرائط المسجل عليـهـا هذه الاحـتـفـلات والناس تقـبل على شـرائـهـا وصـور المغنين والمنشدين مطبوعـة عليـهـا.. ولا توجد شرائط مطربى العاصمة إلا فى النادر .. أغلبـهـا شرائط أم كلثوم.. وفى أثناء هذه الجـولات صادفنا رقـصـة تسـمى الكف بهرت شادى بجمالها.. وهى منتشرة فى إدفو ومـا حولهـا.. وهى مزيج من الغناء والحـركـة الإيقـاعـيـة.. يقودها منشدان يرتجـلان الشـعـر العامى بلهـجـة إدفـو.. يحدد أحدهما القافية ويستمر الارتجال عليـهـا إلى أن يغيـرها الآخـر.. وخلفـهم مـجـمـوعـة من الرجـال يرددون فـقـرة بعينها.. ويصفقون بأكفهم وهم يركعون بقـدم على الأرض .. فـى وضع من أوضـاع حـور .. وإيقـاعـهـا يعـتـمـد على الكف والدفوف ثم تدخل امـرأة مـتـشـحـة بالسـواد تدور أمـام «الكفـيـفـة» ويدور المنشدان حولها.. حركتها بسيطة ولكنها تنضـبط مع الإيقـاع.. على رأسـهـا مبـخـرة.. يتـصاعد منها دخان البخور مـضـيـئـا فى ظلام الليل.. وهى رقـصـة سريعـة إيقـاعـهـا عنيـف يسـتـحـوذ على الوجـدان .. ولكن اللغـة قـاصـرة عن وصف جمالها كان شادى يعرف كثيراً عن إدفـو وعن مـعـبـدهـا من قـراءاته ويعـرف تاريخـهـا وماضيـهـا قـبل هذه الـزيـارة .. ولـكـن الـزيـارة أتـاحت لـه التعرف على حال أهلها اليوم ربما تغيرت الديانة.. واللغة.. ولكن أهلها لم يتغيروا عن الأمس فى أمور كثيرة.. شيخ ضرير يغنى للعبور بجوار المعبد.. ومن حوله الناس يشـاركـون بحـمـاس فى فـرحـة النصـر.. وقـد رسخ فى اعـتـقـادهم أن شخصياتهم الدينية المقدمة قد شاركت فى المعركة وقادت الجيوش إلى النصر.. فى المكان نفسه احتفل جدودهم كل عام، بانتصار حور بحديت وأتباعه المقدسين .. على الأعداء وطردوهم من كل بقعـة أرض فى البلاد كـما احتفلوا فى المكان نفسه بانتصار حور بن إيزيس على عدوه ست رمـز الحـاكم الأجنبى بالإسكندرية واسـترداد عـرش أبيـه.. بل ربما كـانت رقـصـة الكف بإيقـاعـهـا العنيف الأخاذ وآلاتها الموسيـقـيـة العـتـيـقـة جزءاً من الاحـتـفـال بعـرس حـور وحـاتـور بعـد النضر. ويتساءل شادى ألا تذكرنا لهفة الناس على تسجيل أغانيهم واحتفالاتهم؛ بكهنة إدفو_ أيام الاستعمار البطلمى_ الذين كرسوا جهدهم لبناء المعبد حتى يحفروا على الحجر نقوشهم وأساطيرهم واحتفالاتهم المقدسة فى مواجهة عدو دأب على دمج ثقافة البلاد فى ثقافته؟؟

مشروع أفلام إدفو

عدنا إلى لقاهرة ومعنا حصيلة من الأغانى والمواويل والإنشاد والذكر بعضها سجلناه فى الرحلة لمناسبات حضرناها والبعض الآخر اشتريناه من سوق إدفو لم نحضره .. وتوالت السهرات حول إدفو ومعبدها فى مكتب شادى مع مجموعة الأصدقاء من السينمائيين الشبان معظمهم من تلامـذة شادى ويعملون فى مـركـز الفيلم التجريبى الذى يديره وطرح شادى فكرة عمل أفلام يخرجها مجموعة من

مخرجى أسرة المركز حول إدفو ومعبدها دون أفكار أو سيناريو مسبق ولكن تبعا للانطباع الذى يخرج به كل منهم بعد زيارة المنطقة ويكون هذا المشروع بمثابة تجربة أولى يمكن تعميمها على باقى أقاليم مصر وتحمس الجميع للمشروع وتكونت مجموعة المخرجين من شادى عبد السلام، وإبراهيم الموجى. وعاطف الطيب .. ومحمد شعبان ويمول المشروع مركز الفيلم التجريبى وقد استغرق تدبير الميزانية والمعدات بعض الوقت فالمركز كان تابعا لهيئة السينما من الناحية المالية ولم تكن له ميزانية مستقلة وكان المركز يحصل على أمواله تبعا لمقدرة شادى على استخلاصها من فائض أموال الهيئة إذا كان هناك فائض وفى أضيق الحدود وأقل الميزانيات.

وعدنا إلى إدفو فى مايو ١٩٧٦ للاستطلاع والتصوير ومعنا معدات متواضعة وعدد من العمال. كاميرا واحدة لأربعة أفلام لتوفير الإيجار، ورجعنا بعد عشرة أيام إلى القاهرة لاستنفاد الميزانية المتواضعة التى وفرتها الهيئة وبعد عام تمكن شادى من تدبير بعض الأموال لرحلة قصيرة تالية، ولم تكف الميزانية كالمعتاد، وكانت هناك رحلة ثالثة فى يونية ١٩٨٠، وكانت حصيلة هذه الرحلات الثلاث فيلم «إدفو» إخراج إبراهيم الموجى ومدته حوالى عشرون دقيقة وفيلم «مقايضة» إخراج عاطف الطيب ومدته حوالى عشر دقائق، وفيلمان لم يكتملا، فيلم «أطفال من إدفو» إخراج محمد شعبان، وفيلم شادى عبد السلام «الحصن» موضوع هذا المقال..

فيلم «إدفو» إخراج إبراهيم الموجى

بدأ إبراهيم تصوير فيلمه بعد أيام من وصولنا قضاها فى جولات داخل إدفو والقرى المحيطة بها.. كانت معنا وحدة إضاءة واحدة وكاميرا واحدة بمعداتها لتصوير الأفلام الأربعة، وكان على إبراهيم أن ينتظر دوره لأن الأفلام الأخرى تصور بالنهار فلماذا لا يصور موضوعه بالليل.. بدأ يلاحظ الحياة فى إدفو فى الليل فلاحظ أن الناس يؤجلون معظم أعمالهم الخاصة حتى الليل هربا من حر النهار وللاستفادة بوقت الليل لزيادة دخولهم الصغيرة كما لاحظ أيضا أن هذه الزيادة تعد طفيفة إذا ماقورنت بالجهد المبذول فى العمل.

نص الفيلم

تظهر عناوين الفيلم على الواجهة الداخلية للمعبد التى يحرسها تمثال الصقر حورس.. يتقدم خفر المعبد نحو الباب الحديدى ويغلقونه فقد انتهت مواعيد الزيارة .. الكاميرا تتراجع وتخرج من البوابه الخارجية بعد أن ودعت قرص الشمس المجنح المنقوش أعلاها .. تتجه الكاميرا نحو البيوت فوق الأطلال .. مع مغيب الشمس وأصوات القرية فى المساء .. المصور يحمل الكاميرا الخشبية وجردل الأحماض فى يده ويختفى خلف الأطلال المحيطة بالمعبد فى طريقه إلى قريته.. وينشط صياد الحيوانات البرية فينصب فخا فوق الأطلال فى الخلاء المحيط بالمعبد .. يقوم بعملية تمويه ماهرة .. وينسحب بعيدا .. الليل يهبط فوق المدينة .. سيدة مسنة تغزل الصوف بمغزل يدوى، طفلة صغيرة فى منزل آخر تجمع خيوط الغزل لفائف .. وفى مكان آخر يسهر النساج أمام النول الذى أقامه فى داره .. وفى السرجة يدير الحمار حجر الطاحون الضخم.. مجموعة من الرجال تدير ذراع المكبس الخشبى الذى يقاومهم.. جهد كبير.. صاحب السرجة يمد يده محاولا الوصول لقاع البلر ويستخرج حصيلة اليوم.. كمية ضئيلة من الزيت.. وفى المساء أيضا يسهر الخياطون فى حوانيتهم القديمة بالقصبة .. يماطلون كالعادة فى المواعيد.. وزبائنهم من الشباب متلهفون على استلام جلابيبهم لاستكمال الأناقة رغم شعورهم المنكوشة.. كانت موضة الوقت أخذوها عن نجوم السينما وكرة القدم، الحلاق يتخذ من رصيف الشارع مكانا للعمل فى ظل شجرة رغم أنه لا يعمل بالنهار .. مرآة مكسورة. على حائط من الطين.. دكة خشبية قديمة .. ربما تستخدم للانتظار فقد يأتى أكثر من زبون .. الحلاق يتسلى بتصفيف شعره أمام المرآة فى انتظار الزبون .. وعندما يرزقه الله يجتث شعر الزبون من الجذور .. وعند اقتراب الفجر يسمع الصياد صيحة الثعلب وقد وقع فى الفخ.. يسارع نحوه ليحصل على الصيد .. الكل يعمل والعائد قليل .. الجزار مسترخٍ على الدكة فوق الرصيف .. والخطاف خالٍ لا يحمل سوى ورقة التسعيرة .. والنسمات تداعب كفتى الميزان.. السكاكين عاطلة مرصوصة لا عمل لها.. طاسة مليئة بالزيت .. سطحها يتوتر بالغليان .. يستقبل قرص الطعمية مبتهجا.. ونسمع صوت اللقاء «تش» وعند الفجر يرحل عن إدفو من يبغى الرحيل .. موقف سيارات الأجرة .. طفل يعمل بنشاط . يفتح باب السيارة . لكل راكب حتى لا يتلفه الركاب.. يقوم بغسيل السيارة وينادى على الرحلة القادمة.. نفر أسوان .. نفر دراو .. وعندما يكتمل عدد الركاب يصعد الطفل فوق سطح السيارة.. تنطلق السيارة.. وفى الطريق تشرق الشمس.. وسرعان ما يشتد لهيبها .. تتوقف السيارة ويضع السائق الطفل فى حقيبتها .. ليحميه من الشمس أو ليتفادى مخالفة المرور.

فيلم «مقايضة» إخراج عاطف الطيب

هو أول فيلم يخرجه عاطف الطيب بعد تخرجه من المعهد العالى للسينما .. يقع السوق خارج المدينة قبلى المعبد ..

الخلاء واسع من حوله يفصله عن المعبد أرض خلاء واسعة لا زرع بها ولا شجر.. ثم يظهر المعبد واضحا بين الأطلال والبيوت المحيطة به.. والسوق له بوابة حديدية للدخول ويحيطه سور من شرائح الحديد وتنتشر به مظلات مبنية أعمدتها بالطوب وأسقفها من الخشب.. يشبه الأسواق القديمة المنتشرة في الأقاليم خارج المدن.. يتقابل فيه الفلاحون وأهل المدينة يوما فى الأسبوع للبيع والشراء، فى هذا اليوم يشتد الزحام ويعلو الصياح والغبار.. وتشتد حرارة الشمس.

«نص الفيلم»

فلاح فوق حماره .. يتقدم إلى السوق الأسبوعى وهو يسحب بقرته.. غلال .. بقول .. توابل .. أدوات زراعية .. دواجن .. حيوانات خضراوات.. أقمشة صارخة الألوان.. كل شيء متوفر حتى الذهب القشرة والأساور البلاستيك .. البضاعة مفروشة على الأرض تحت مظلات القماش التى أقامها الباعة..

الفلاح يدخل السوق يبيع بقرته.. يتجول بالسوق .. يشترى سلاحا حديديا للمحراث .. يركب حماره ويتوجه إلى سوق المدينة.. الحوانيت الصغيرة وعربات الباعة تسد مدخل القصبة .. البضاعة مكدسة .. أطباق ملونة من البلاستيك.. مرواح كهربائية .. أجهزة تسجيل .. أجهزة راديو ترانزستور مختلفة الأحجام والأشكال .. الفلاح وحماره يشقان طريقهما وسط الزحام .. يتوقف طويلا أمام البضائع المعروضة.. كلها مغرية .. يقرر أخيرا شراء راديو ترانزستور.. ويعود الفلاح إلى قريته.. وقد ارتفع صوت الراديو يذيع بعض الأغانى. ومقتطفات من نشرة الأخبار .. يعود الفلاح إلى قريته بدون البقرة.

«أطفال من إدفو»

إخراج محمد شعبان

تم تصوير معظم أجزاء الفيلم ولكنه لم يكتمل.

فكرة الفيلم

صرحا المعبد فى الصباح الباكر من بعيد .. المكان خال.. صمت.. يسمع صوت زقزقة عصافير يتردد صداه.. يقطعه الصمت من حين لآخر..

فناء المعبد.. من ارتفاع عالٍ.. تتابع أعمدة الرواق حتى يظهر صرحا المعبد من الداخل .. بيوت المدينة تظهر خلال الصرحين.. البيوت صغيرة عالية فوق الأطلال .. قريبة من المعبد.

يتداخل صوت العصافير مع صوت طفل يتعلم أحرف الهجاء. ألف باء. جيم... صوت مجموعة أطفال تردد الحروف خارج أحد المنازل الصغيرةصوت الأطفال مستمر.. داخل المنزل حجرة صغيرة جدرانها من الطين وسقفها سعف النخيل.. الأطفال جالسون على الأرض.. جلابيبهم بيضاء.. شعرهم محلوق.. يشبهون تماثيل الأطفال من فترة العمارنة.. أدوات الكتابة البدائية فى أيديهم.. أقلام البوص والمحابر الصغيرة.. يكتبون على قطع من الصفيح يغطيها الصدأ.. وعلى قطع خشبية .. يظهر العريف جلبابه أبيض ويلبس عمامة بيضاء. يقرأ الفاتحة الأطفال يرددونها آية.. آية.. تأتى أصوات من الخارج أجانب يتحدثون بلغة أجنبية .. تتداخل أصواتهم مع صوت العريف والأطفال .. ويتشتت انتباههم.. صوت طلقات نارية.. الصغار يتدافعون خارجين من الكتاب.. علامات الفضول على وجوههم الصغيرة.. الأطفال يتجمعون فوق الأطلال ينظرون داخل فناء المعبد خلال الأبواب الجانبية ..

خليط من الأجانب والمصريين فى الفناء وبين أعمدته.. معداتهم وحقائبهم الفضية تعكس ضوء الشمس .. كاميرا ضخمة تقف على قضبان قطار .. حوامل ولمبات عملاقة ولوحات فضية فتاة أجنبية شعرها ذهبى ورجل يلون وجهها.. رجل لا يشبه الأجانب ملابسه ملونة لغته أجنبيه.. جمع من الناس خلف الكاميرا.. أحد الأشخاص يحمل علبا كثيرة يوزعها عليهم.. الأطفال يتهامسون.. العلب وقد فتحوها وبداخلها ورق فضى وأكل وفواكه.. الناس يأكلون داخل المعبد.. الأطفال يتابعون بفضول.. شخص يعطى أوامر تضىء اللمبات ويبدأ العمل، الشخص نفسه يتحدث بعصبية يعلو الضجيج وتتداخل الأصوات.. يجمعون أشياءهم ويرحلون عن المعبد.. الأطفال ساهمون.. طفل يتجرأ ويتقدم نحو المعبد.. يخطو نحو الفناء مترددا.. يمسح الأرض بعينيه.. علب من الصفيح .. وأوراق... وبقايا كثيرة.. يدخل بهو الأعمدة الظلام يشعره بالرهبة يتطلع إلى نقوش المعبد.. يرى الأعمدة الضخمة.. يتقدم نحو البهو التالى.. مازال مترددا ويتطلع لنقوش البهو التالى.. ثم يتقدم.. يتوقف على عتبة قدس. الأقداس. العصافير ترفرف.. يرتفع صوت زقزقتها.المعبد من الخارج شامخ فى ضوء الغروب.

الحصن

أما شادى فقد اختار معبد حور بنقوشه وأساطيره لكى يحكى لنا. كيف قاوم المصريون بزعامة كهنتهم أخبث احتلال عرفته مصر فى تاريخها القديم، وكيف شيد كهنة إدفو هذا المعبد الضخم فى مواجهة الاحتلال المقدونى الإغريقى وتحت وطأته، ليصبح حصنا أو كتابا حفظ الأساطير والطقوس والأعياد بلغتها القديمة على الحجر وقبل أن تنسى إلى الأبد المعبد إذن هو الحصن، «والحصن» فيلم لشادى عبد السلام ولكنه لم يكتمل.

حقيقة تاريخية

تعرضت مصر الفرعونية للغزو الأجنبى من هكسوس وغيرهم ولكنها كانت تستعيد استقلالها دائما فتأتى أسرة فرعونية جديدة تحتفظ بتقاليد الحكم الضاربة فى القدم وتستمر محتفظة بثقافتها ولغتها، ولكن منذ فتح الإسكندر مصر عام ٣٣٢ ق.م خضعت مصر لحكام أجانب لما يقرب من ألف عام. من المقدونيين والرومان فيما عرف بالحضارة الهيلينستية، وفى نهاية الألف عام أصبحت مصر جزءا من العالم الإسلامى فاختلفت لغتها، وتغير نظامها الاجتماعى، واعتنقت ديانة جديدة، وانقطعت الصلة بماضيها. (١)

التسلل الإغريقى

ربما لم يتنبأ المصريون الذين رحبوا بدخول الإسكندر بتلك الحقيقة فقد اعتقدوا أنه جاء حليفا يخلصهم من الفرس عدوهما المشترك، لما أظهره من احترام لديانتهم حينما نصب نفسه فى منف فرعونا على البلاد حسب التقاليد المصرية، ولعلهم لم يتبينوا فى البداية هذا التناقض بين احترامه لديانة البلاد وتقاليدها وبين الاحتفال الإغريقى الذى أقامه بعد تتويجه فى منف(٢)، ولعلهم لم يتبينوا أيضا ملامح تلك المدينة التى أنشأها على شاطئ البحر المتوسط وأسماها باسمه.

وقد اتضحت أفكار الإسكندر فيما بعد عندما خضعت له الإمبراطورية الفارسية، فقد كان يرمى إلى توحيدها بتذويب ثقافات شعوبها العريقة ومن بينها مصر ودمجها فى الثقافة الهيلينية(٣) فاللغة الإغريقية سوف تتسلل مع تحرك الجنود والمستعمرين والتجار، والتغلغل الاقتصادى سوف يصحبه.تسلل معنوى متبادل، حيث تنتشر نظرية الحق الإلهى الملكى المصرية فى عالم الإغريق بينما تنتشر المفاهيم الفلسفية الإغريقية فى شرق البحر المتوسط بأكمله، وقد أخذ بالفعل بمبدأ الحق الإلهى كصيغة شرعية للحكم عندما أصدر مرسوما يحتم على كل المدن الإغريقية التى أنشاها ضم عبادة الإسكندر إلى عبادات آلهتها(٤) ولكن ملكية الإسكندر طوعت نفسها لمبادئ الإغريق الديموقراطية التى طبقها فى المدن والتى منحها حق تكوين حكومات تنتخبها الطبقة المتوسطة. وهكذا وضع الإسكندر ترتيبات الدمج بين نمط ملكية الشرق وبين نمط الديموقراطية فى نظام سياسى واحد.

ولكن ترتيبات الإسكندر فى تنظيم الإمبراطورية ظلت ترتيبات أولية نظرا لوفاته الباكرة عام ٣٢٣ ق.م.

اقتسم قواد الإسكندر إمبراطوريته فيما بينهم، واستحوذ بطليموس بن لاجوس على ولاية مصر، وكان أشد قواده طموحا ودهاء فلم يهدأ حتى استقل بها ٣٠٥ ق.م وحكمت أسرته مصر حتى عام ٣٠ ق.م ولا شك أن سياسته كانت تجسيدا لأفكار الإسكندر فقد كان موضع ثقته أثناء إقامته فى مصر وقد تبنى خلفاؤه الأول هذه السياسة من بعده.

لم ينشئ بطليموس الأول سوى مدينة واحدة فى الصعيد على النمط الإغريقى مثل الإسكندرية، سماها «بطلمية» لتصبح تلك المدينتان الجديدتان بالإضافة إلى مدينة «نقراطيس» القديمة فى الدلتا والتى أنشئت قبل الإسكندر مراكز مدنية يتسلل منها شعاع الحضارة الإغريقية إلى مصر.

وهو أول من انتهج سياسة إسكان أكبر عدد من المرتزقة معظمهم من اليونانيين، ومنحهم الإقطاعات من الأرض البور لاستصلاحها وللإقامة عليها بين المصريين فى القرى وعواصم المديريات على شرط أن يكونوا مستعدين لأداء الخدمة العسكرية كلما دعت الحاجة لذلك(٥)، بمعنى أنه نشر الجنود بين السكان فى صفة مدنية، لتنتشر معهم لغتهم وفنونهم وآدابهم، وأساليبهم التقليدية فى الحياة، ونظمهم المدنية، ونواديهم الرياضية والثقافية، وأعيادهم وألعابهم.

لم يكن هناك تدخل فى الديانة المصرية، فترك الأهالى وشأنهم يمارسون شعائر أجدادهم المعتادة فى المعابد القديمة، وثمة مزج بين بعض آلهة المصريين وبعض آلهة الإغريق لتحقيق مصلحة مشتركة، ولكن استنباط ديانة جديدة تحتوى على خليط من الأفكار المصرية والإغريقية لتصبح الديانة الرسمية للبلاد يعد حادثا فريدا ليس له مثيل فى التاريخ(٦) ويدل على السياسة التى اتبعها بطليموس لنشر الأفكار الإغريقية، فقد اجتمعت لجنة من العلماء لتركب إلها من عناصر تم استيافها من مختلف الديانات وتم اختيارها لتناسب احتياجات اللحظة وحسب فهم أعضاء اللجنة، وقد استقر رأى أعضاء اللجنة على أن يكون محور الديانة الجديدة ثالوثا يتألف من سيرابيس وإيزيس وحاربوقراتيس، فقد تصبح هذه الديانة جذابة للإغريق والمصريين على حد سواء، وقد تشكل رباط الوحدة الدينية، وفى الوقت نفسه يعطى هذا الإجراء للدولة حقا فى السيطرة على الديانة الرسمية دون اغتصاب لمصالح الديانات الراسخة فى البلاد،. وخاصة أن إضافة ديانة جديدة لديانات البلاد المتعددة قد لا يزعج أحدا، وسوف توضع هذه الديانة الجديدة تحت إشراف موظفى الملك دون أى لوم، بينما تترك المؤسسات الدينية لحالها على أمل أن تتلاشى أو تندمج مع الديانة الجديدة الأكثر بريقا برعاية الملك لها.

ورغم تغليف هذه الديانة الجديدة بطقوس وخواص مستمدة من الديانة

المصرية، إلا أن الروح اليونانية هى السائدة. على مفهومها الأصلى. بالإضافة إلى أن تمثيل هذا الإله للناس جاء طبقا للأفكار اليونانية فى صورة رجل فى مقتبل العمر ذى جمال فتان أشبه بزيوس اليونانى، بغرض سحب عبدته من المصريين إلى الدائرة الإغريقية.

وأصبحت اللغة الإغريقية هى اللغة الرسمية للبلاد. ورغم أنه لا يوجد أى إجبار على تعلمها ورغم استمرار لغة البلاد وكتاباتها القديمة إلا أنه من الطبيعى أن يتعلم الصغار اللغة الإغريقية حتى يشقوا طريقهم فى الحياة. وقد أنشئت المدارس الإغريقية لهذه الغاية ومعها الألعاب الإغريقية، وقد ظهرت هذه المؤسسات منذ البداية فى المدن حتى فى طيبة ذاتها، وتجمع العلماء فى جامعة الإسكندرية وانشغلوا بإعداد خلاصة للتعاليم المصرية والتاريخ المصرى لفائدة العالم أجمع ولكن فى ثوب إغريقى.

وأجبرت التجارة المصرية على تبنى نظام العملات المعدنية ونظام البنوك والرأسمالية الرومانية كوسيلة لتبادل السلع والاستثمار.

انفصال الأسرة الحاكمة عن الشعب

تحولت أسرة البطالمة تدريجيا لمجرد أسرة تمثل عائلة ولكنها لاتمثل أمة. فقد سادت الخلافات الأسرية وسادت معها جرائم القتل فقد قتل بطليموس الرابع أسرته بأكملها، وقتل بطليموس الخامس كل من عكر صفو مزاجه، وظهرت عادات فى البلاط لم تعرفها مصر من قبل فأصبح الملك طاغية واستخدم الحق الإلهى الملكى لتبرير أهواء السلطة المطلقة فاستبدلت القوة بالعدل واختفى مفهوم القوة القانونية التى كانت توجب احترام الناس للملك واحترام الملك للحدود.

وأصبح العرش ملكا لمن يأخذه بالقوة[٧]. وأصبحت كل الشرائع الأخلاقية التى استقرت عليها معانى ألقاب الفرعون، أمرا منسيا.

الأجانب والمصريون

اتجهت أنظار البطالمة صوب الأفق الخارجى عن مصر ونحو الحوض الشرقى للبحر المتوسط من أجل القيام بدور رئيس فى محيطه وللسيطرة على التجارة العالمية فاستعانوا بالجنود المرتزقة من اليونانين والمقدونيين والآسيوين لتكوين جيوشهم وأساطيلهم على طراز منافسيهم، كما استعانوا بالمدنيين من هذه الجنسيات لإعادة تنظيم شئون الإدارة والنهوض باقتصاد البلاد [٨] لتوفير الموارد اللازمة لتغطية نفقات سياستهم الخارجية، فشجعوا هؤلاء الأجانب على الاستيطان فى مصر بمنحهم الامتيازات وإسناد الوظائف العليا إليهم، ولاجدال فى أن هؤلاء الأجانب الذين وفدوا على مصر فى القرن الثالث قبل الميلاد كانوا يشكلون طبقة منفصلة جعلت من سكان البلاد مواطنين من الدرجة الثانية.

وقد أساء هؤلاء الموظفون فيما بعد استخدام سلطتهم، واستباحوا لأنفسهم سلطات لم تكن من حقهم، فهم يستولون دون وجه حق على السلع المستوردة من خارج البلاد، ويحصلون الضرائب بمعدلات أعلى من المعدلات القانونية، ويغتصبون أجزاء من أراضى المعابد، ويفرضون عليها ضرائب سبق الإعفاء منها، ويبتزون أموال المزارعين باستخدام مكاييل أكبر من المكاييل الرسمية، ويستخدمون مزارعى الملك ومواشيهم لأغراضهم الخاصة. ويستبقون لأنفسهم المبالغ التى يجمعونها للخزانة العامة. ويعطون لأنفسهم حق الفصل فى الشكاوى وسجن الناس وانتشرت الرشوة فى الأداة الحكومية، مما أثار السخط والغضب الشديد بين الناس. [٩]

وظهرت طبقة من المصريين من الكتبة وصغار الموظفين الذين اضطروا إلى تعلم اللغة الإغريقية وخضعوا لرؤسائهم الأجانب، وتمتعوا باحتقار المصريين والأجانب.

أما باقى المصريين فكانوا إما زراعا فى أرض الملك وعمالا فى احتكاراته الصناعية يعملون لحسابه وإما تجار تجزئة أو رعاة وصيادين وكانت تشتد عليهم الضرائب كلما احتاج الملك لمزيد من المال. فهم الركيزة الأساسية والدخل الثابت للملك. وكان يفرض على الأهالى أداء خدمات إجبارية مثل صيانة الجسور وشق الترع كل عام. والعمل فى المناجم والمحاجر كلما احتاج الأمر وذلك لقاء أجر قليل.

وكانت سياسة الملك هى الحصول على أكبر قدر من الربح مع إنقاص التكاليف لأكبر حد ممكن على حساب أجور العاملين فى أراضى الملك واحتكاراته الصناعية من المصريين[١٠].

ولم يكن المصرى آمنا فى بيته، فقد فرض عليه أن يتقاسم بيته مع أرباب الإقطاعات من الأجانب والذين كانوا يستغلون هذا الإجبار أسوأ استغلال فكثرت المشاحنات بين الأهالى وضيوفهم الدخلاء [١١].

وليس من العسير أن نتصور شقاء المصريين الخاضعين لملوك أجانب بل لجنس غريب بأسره تغلغل فى أنحاء البلاد وشئونها بينما عظمة الماضى مازالت ماثلة فى وجدانهم. وإزاء هذا الشقاء هجروا الأراضى والمصانع. وأهملوا الترع والجسور، وتحولوا إلى جماعات تسطوا على المحاصيل والإقطاعيات المملوكة للأجانب أو إلى قراصنة فى النيل يسلبون سفنهم وبضاعتهم، مما تسبب فى تدهور اقتصاد البطالمة الذين فرضوا ضرائب جديدة

أضافت أعباء أخرى على الفلاحين والحرفيين.

أما الأرستقراطية المصرية فقد جردها البطالمة من ممتلكاتها وثرواتها اتقاء لنفوذها فلاشك أن الفراعنة الوطنيين كانوا ينتمون لهذه الطبقة.

كما استبعدوا المحاربين المصريين من الاشتراك فى الجيش والأسطول.

الكهنة

عرف البطالمة أهمية الكهنة وخطورتهم على سلطان الملك. ولذا أظهروا احتراما للديانة المصرية ولكنهم فى الوقت نفسه وضعوا من النظم مايكفل تقليم أظافر الكهنة وخضوعهم لهم، فأسندوا إدارة أراضى المعابد إلى الحكومة واستولوا على دخل المعابد من الضرائب على زراعة الكروم والفواكه والبقول ولغوا احتكار المعابد لصناعتى الزيت والكتان (١٢) لكى يضعفوا من قوة الكهنة فيبسطوا لهم أيديهم بالعطاء أو يكفوها تبعا لموقف الكهنه منهم. وقد أشاع البطالمة الفرقة بين زعماء البلاد الروحيين حيث اختصوا بعض معابد الآلهة بالامتيازات دون المعابد الأخرى. فقد كانت العلاقة متوترة بين البطالمة وبين كهنة آمون فى طيبة بينما كانت العلاقة بينهم وبين كهنة منف على مايرام (١٣).

الفرعون المنتظر

كره المصريون حكم البطالمة وتمنوا أن يخلصوا البلاد من حكمهم، كما تخلص أجدادهم من الهكسوس بعد حكم دام نحو قرن من الزمان.

وتتلخص أسباب كره المصريين لهذا الاحتلال الإغريقى ـ المقدونى فى نقاط ثلاث: الإطاحة بالملكية الوطنية وإخضاعها لحكم أسرة أجنبية، استغلال المصريين اقتصاديا وتجريدهم اجتماعيا، تهديد الديانة المصرية (١٤) ولكن ينبغى أن نتذكر أن الصراع الحقيقى كان ضد الملكية الهيلينستية (١٥) فمجرد استعادة الملكية الوطنية كان كفيلا بإصلاح حال البلاد، لأن إقامة العدل وتوفير الرخاء وحماية الديانة وحماية البلاد من الأعداء واجب مقدس تفرضه العقيدة على فرعون مصر نحو شعبه.

كان من المستحيل فى ذلك الوقت إحراز النصر فى هذا الصراع عن طريق الحرب، فاتخذت المقاومة صبغة معنوية تتمثل فى الأدب الديموطيقى، وصبغة روحية تتمثل فى التبشير بالمخلص المنتظر واستقطاب الناس حول هذه الفكرة لبث روح المقاومة بينهم، وهنا يأتى دور الكهنة المهم مستودع الحكمة القديمة وحافظى الشعائر والعارفين بها.

والقول بأن الكهنة قد صوروا البطالمة على صورة الفراعنة الشرعيين بألقابهم وصفاتهم ومهامهم، لايدل على ولاء الكهنة لهم، فشغل منصب الفرعون يعد أساسيا حسب العقيدة الدينية حتى ولوكانت الشرعية وهمية، لأن خلو هذا المنصب يعرض حياة المصريين ـ كما يعرض نظام العالم بأسره ـ للانهيار وفى الواقع فإن هذا الإعلان العلنى للولاء لايزيد عن الصورة ويغلف دون شك شعورا عميقا لدى الكهنة والمصريين بأن البطالمة غزاة مثل باقى الغزاة (١٦).

فبرغم ما أبداه كهنة (منف) من ترحاب بالإسكندر فلابد أنهم قد رأوا فيه شبيها (لتيفون) (١٧) فقد كان المصريون يعتبرون الإغريق بصفة عامة أشباها (لتيفون) الذى يعتبر نظيرا (لست) و (أبوبيس) وكانت هذه الآلهة الثلاثة رموزا للفوضى ضد الانتظام الذى وضعه الخالق منذ النشأة الأولى وضد الاستقرار والعدل وكانت حمايتها جميعا من مهام الفرعون الوطنى (١٨) وكانت العلاقة بين البطالمة والكهنة المصريين تتسم فى أغلب الأحوال بفقدان الثقة، بل والإزدراء المتبادل. لكن كلا منهما كان يحتاج للآخر فما زال الكهنة يستحوذون على الناس بتأثيرهم العظيم ولا مانع لدى البطالمة من استخدام هذا التأثير لصالحهم حتى يبدو حكمهم شرعيا أمام المواطنين ولا مانع لدى الكهنة من إظهار أسمى آيات الشكر والعرفان حتى يحصلوا على بعض الامتيازات لإعادة بناء ما تهدم من معابدهم (١٩) ولتسجيل أعيادهم وأساطيرهم وشعائرهم على جدرانها، خوفا عليها من التأثير الأجنبى أو التشتت والضياع وللتبشير بالمخلص المنتظر.

الإضطرابات والثورات

تحدثنا الوثائق عن تكرار وقوع الاضطرابات منذ عهد بطليموس الثانى بين المزارعين والحرفيين والتى كانت تنتهى بإضرابهم عن العمل وفرارهم إلى المعابد للاحتماء بالآلهة وأخذت هذه الاضطرابات تزداد عنفا فى عهد خلفائه (٢٠)

ومن المعتقد أن الثورة الشعبية الأولى قد وقعت فى عهد بطليموس الثالث مما اضطره إلى ترك فتوحاته الآسيوية والعودة إلى مصر (٢١) .

أما فى عهد بطليموس الرابع فقد اندلعت أعنف الثورات وأطولها استمرارا بعد أن عاد الجيش المصرى منتصرا من موقعة رفح، حيث اشترك الجنود المصريون لأول مرة فى الجيش كمحاربين وحققوا هذا النصر على جنود العدو من المقدونيين والإغريق ذوى الخبرة العالية فى القتال ـ وأجبروهم على الفرار أمامهم مما أذكى روحهم الوطنية وشجعهم على الوقوف فى وجه الحاكم الأجنبى.

وقد بدأت هذه الثورة فى الدلتا ومصر الوسطى ثم امتد لهيبها إلى مصر

العليا عام (٢٠٧ ـ ٢٠٦ ق.م) إذ إن نقوش معبد إدفو تحدثنا بتوقف البناء فى المعبد فى ذلك العام عندما اندلعت الاضطرابات ولجأ إليه من أثاروا هذه الاضطرابات، وقد امتدت هذه الثورة إلى طيبه واستمرت فيها حتى عام ١٨٦ ق.م حيث استؤنف البناء بالمعبد مرة أخرى، ويبدو من الوثائق أن منطقة طيبة قد أعلنت استقلالها فى تلك الفترة تحت زعامة (أرماخيس) ثم (إنخاماخيس) (٢٢).

وكان البطالمة يقابلون هذه الثورات بالعقاب الشديد فيزداد عنفها، ثم تصدر المراسيم الملكية بالعفو عن الثوار وإعطاء المنح للمعابد، وإلغاء بعض الضرائب أو تخفيفها عن السكان أملا فى وضع حد لها.

وما إن تهدأ الأمور حتى تقوم الثورات من جديد وتصدر مراسيم أخرى. استمرت هذه الثورات طوال حكم البطالمة فى أنحاء متفرقة من البلاد ومع أنها لم تحقق هدفها المنشود فى التخلص من الطغاة الأجانب إلا أنها على الأقل قد أرغمتهم على النزول عن جبروتهم وحققت للمصريين بعض المكاسب فى الشطر الثانى من حكمهم مثل اشتراك المصريين فى الإدارة والجيش وتخفيف بعض الضرائب عن المصريين والمعابد، وعودة أراضى المعابد إلى إدارة الكهنة، بالإضافة إلى أنها كانت من أهم أسباب إضعاف دولة البطالمة والقضاء عليها.

المقاومة المعنوية

استخلص العلماء من مجموعة الحوليات (الديموطيقية) أمثلة تؤكد المشاعر القومية ضد الاحتلال فى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد حيث انتشرت مجموعة من الملاحم الشعبية عن بطولات الفراعنة مثل ملاحم الرعامسة وملحمة (سيزوستريس) وكذا أسطورة أزوريس[٢٣] التى تؤكد بوضوح النزعة الوطنية ضد البطالمة وقد ساد تداول هذه الحكايات منذ بداية حكمهم.

ونجد فى الفترة من ١٣٠ـ ١١٥ ق.م قطعة من أدب النبوءات ثبت تداولها فى القرن الثانى والثالث قبل الميلاد. تسمى «نبوءة صانع الفخار». (٢٤)

«وحينئذ سوف تهجر الروح الحامية المدينة التى أنشئوها وسوف تذهب إلى منف ومعها الآلهة وسوف تهجر وسوف تنتهى شرورنا عندما ترى مصر الأجانب وهم يتساقطون كأوراق الشجر.. وسوف تصبح المدينة الواقعة على البحر مكانا يجفف فيه الصيادون شباكهم لأن الروح الحامية قد ذهبت إلى منف ولذا من يمر عليها سوف يقول... «كانت هذه هى المدينة التى تحوى الجميع والتى عاش بها كل أجناس الأرض».

الرسالة واضحة: الروح الحامية هى الفرعون الوطنى المنتظر والأجانب هم البطالمة ومدينتهم هى الإسكندرية ومنف سوف تنهض ثانية، وهكذا عبر المصرى عن تمسكه بملكيته الوطنية بالكلمة فى تراث أدبى ديموطيقى شديد الحيوية ومن المحتمل أن هذا التراث كان منتشرا خارج الإسكندرية ولابد أنه ركز اهتمامه على المؤسسة الدينية المصرية وأن قوة تأثيره على الثورة قد ازدادت من وقت لآخر.

وهناك دراسة طريفة (٢٥) عن موقف المصريين من الأجانب فى الفترة المتأخرة، تم جمعها من الأسماء التى أطلقها المصريون على أبنائهم فى هذه الفترة والتى تعنى أن الأعداء لن ينتصروا، أو أن إلها ما سوف يتعقبهم، ولم يذكر من هم هؤلاء الأعداء أبدا ودائما مايشار إليهم بضمير الجمع (هم) أو (هؤلاء) وهذه أمثلة من مجموعة ضخمة من الأسماء: (ضدهم)، (لتكن عين حودرضدهم)، (الآتى سوف يكون ضدهم)، (العينان سوف تقبض عليهم)، (فليذبحهم خونسو) (ليتمكن منهم حور)، (لن يهزموا حور).

المقاومة الروحية

شيد المصريون بزعامة كهنتهم عديداً من المعابد تحت حكم البطالمة فأنشئوا معبد حور فى إدفو، وحتحور فى دندره وإيزيس فى فيله ومعبدى كوم أمبو وإسنا، وقد تم إنشاء هذه المعابد فى ظل كفاح خفى دائم بين البطالمة والكهنة[٢٦]، كان هناك نزاع مستمر حول حق المعابد فى حماية اللاجئين، وكان هناك نزاع أشد حول ثروات المعابد فقد إغتصب البطالمة الأوائل حق إدارة هذه الثروات، وخفضوا الضرائب والعوائد التى كانت تدفع لها، حتى يخضعوا زعماء البلاد الروحيين لسلطانهم. غير أن الكهنة استردوا حقوقهم المسلوبة فيما أعقب ذلك من ثورات واضطرابات ومن الثابت أن العمل فى بناء هذه المنشآت، كان يبدأ بهبة ملكية ـ مما اغتصب من أموال المعابد ـ ثم يستمر العمل على حساب ماتبقى للمعبد من موارد خاصة ساهم فيها الشعب ورغم هذا فقد احتوت النصب التذكارية على نصوص تشيد بما قدمه الملوك من أعمال للآلهة، وعلى نصوص أخرى، تبين لنا كيف كان الكهنة يصوغون شكرهم على هذه الأعمال. ولكن ما هذه النصوص إلا صيغ للمهادنة بين الملوك الأجانب وبين الكهنة المصريين، فليس من المعقول أن تكرم أقدم هيئة دينية فى العالم ملوك شعب أجنبى أكثر مما كرمت ملوكها الوطنيين وليس من المعقول أيضا أن يكرم البطالمة رموز الديانة المصرية.

وقد استغرق بناء هذه المعابد زمنا طويلا، تخللته فترات من الانقطاع عن العمل بسبب الثورات الشعبية. وشارك فى

بنائها عديد من الأجيال. ورغم هذا فقد تم تشييدها وفق مخطط واحد متكامل ووفقا لما تصوره الكهنة من تخطيطها فى الزمن القديم ولما هو ثابت فى الكتابات المقدسة، أما المناظر التى تزين الجدران فهى نفسها المناظر القديمة من حيث مواضيعها، وجمع الكهنة النصوص القديمة التى أضفت عليها القرون قداسة عظيمة. وتم نقشها على الجدران خوفا عليها من التأثير الأجنبى ومن التشتت أو الضياع.

وتعد هذه المعابد، معابد مصرية من حيث التخطيط والعمارة وطرز الزخرفة إلى حد أن علماء الآثار لم يستطيعوا التعرف على تاريخ معبد إدفو قبل قراءة نصوصه مما يدل على خلوه تماما من أى تأثير أجنبى، كما يدل على مقاومة الكهنة للثقافة الإغريقية التى تهدد البلاد.

والآن حان وقت الحديث عن الأعياد والشعائر والاحتفالات وأساطير حور المدونة على جدران معبد حور بحديث فى إدفو وما تنطوى عليه من أفكار سياسية بالإضافة إلى الأفكار الدينية وشعائرها - ساعدت بلاشك على إذكاء الروح الوطنية وحفزت الناس على المقاومة والتمسك بالأمل فى انتصار حتمى لابديل عنه، يحتفل المعبد بأعياد كثيرة تقام لها الطقوس والشعائر كل عام ومعظمها مدون على جدرانه وذلك خلاف الصلوات والشعائر اليومية وسوف تقتصر على الأعياد المهمة وعلى دلالاتها وعددها أربعة أعياد هى: عيد السنة الجديدة عيد تتويج الصقر المقدس - عيد النصر - عيد الصقر المقدس وذلك اعتمادا على شرح سليم حسن الوافى لها (٢٧).

عيد رأس السنة:

ويحتفل بالعيد فى اليوم الذى يزيد فيه النيل مانح الحياة، وصور هذا الاحتفال ونصوصه مدونة على جدار السلم الشرقى بالمعبد الذى يؤدى إلى سطحه، حيث ينقل تمثال الإله من سكنه فى محراب المعبد فى موكب يتقدمه حملة الأعلام المقدسة لتطهر طريقه من كل شر وحوله الكهنة والبخور وحامل رمحه المقدس، ويصعد الموكب إلى سطح المعبد ويوضع التمثال فى جوسق الإله وعند الظهيرة ترفع الملابس عن الإله ليتحد مع الشمس فيتجدد الخصب والنماء، للإله ولمصر.

ثم تقام شعيرة فتح الفم للإله ولكل تماثيل الآلهة وصورها المنقوشة على جدران المعبد فيتجدد الخصب والنماء للمعبد وما يحتويه من آلهة بل وللفرعون الذى يتوقف عليه رخاء مصر لمدة عام آخر والفرعون هنا هو الصقر المقدس الذى سيأتى الحديث عنه فيما بعد.

عيد التتويج:

ويحتفل به فى الشهر الخامس من السنة ومجموعة نقوشه الفاخرة مدونة فى الصفين الأول والثانى للواجهة الداخلية للجدار الشمالى لحرم المعبد، وتتألف هذه المجموعة من ثمانية مناظر عظيمة تصحبها نصوص مطولة، وكان يحمل تمثال الإله حور فى محفته من المحراب وسط موكب يشبه موكب احتفال عيد رأس السنة ولكن الكهنة فى المقدمة يلبسون قناع الصقر والذين فى المؤخرة يلبسون قناع ابن آوى وهم فى ذلك يمثلون أجداد ملوك المملكتين فى الوجه القبلى وفى الدلتا.

ويمر الموكب فى صمت خارجا من بوابة المعبد الرئيسية متجها إلى معبد الصقر المقدس بجوار الصرح حيث تتجمع الصقور المقدسة التى تم تربيتها فى خميلة المعبد وينتخب واحد منها ويعترف بأنه هو وارث الإله والملك الجديد ثم تقام طقوس تتويج الصقر المقدس والملك الجديد داخل المعبد ويرتل دعاء «عام سعيد» ثم يتلوه دعاء للإلهة سخمت لكى يحفظ الصقر من الأخطار.

ثم يعاد الصقر والملك الجديد إلى سكنه فى شرفة بين صرحى المعبد ويقدم له قربان من اللحم ويرمز ذلك إلى هلاك الأعداء ويعيش الصقر الحى أو الملك فى شرفة الصرح لمدة عام إلى أن ينتخب صقر أو ملك جديد آخر. ولا يخلو هذا الطقس من دلالة فقد اختص هيكل إدفو العظيم فى صعيد مصر، طائره المقدس بالسيادة على البلاد عوضا عن فرعون البلاد القديم فكلاهما تجسيد لحورس دون المقدونيين الذين يحكمون من الإسكندرية(٢٨).

عيد النصر

وكان يحتفل به فى الشهر السادس من السنة، والنصوص الرئيسية الخاصة بهذا العيد محفوظة فى الصفين الأول والثانى من الواجهة الداخلية للجدار الغربى لحائط حرم المعبد ويوجد فى الصف الأول نص الدراما المقدسة وفى الصف الثانى أسطورة «القرص المجنح».

والنص الرئيسى فى الصف الثانى هو «أسطورة القرص المجنح» وهى سرد قصص للحرب بين «حور» و «ست» والأسطورة مليئة بالتلميحات والدلالات ضد الأجانب وتتحدث عن انتصار حور الحتمى وهو الفرعون بالطبع تلك حقيقة واضحة كل الوضوح فى النص الدرامى ولا تحتاج إلا لبعض الخيال كى يتبين الناس أن الهدف الرئيسى من مجموعة هذه النصوص بأكملها وبين الاحتفال الذى يشكل الجزء الأكبر فيها هو إذكاء الروح القومية وتحفيزهم على المقاومة وعلى التمسك بالأمل فى انتصار حتمى لابديل عنه، وتسجل أسطورة القرص المجنح صراع «حور بحديت» ضد ست

وأتباعه وتحتدم المعارك المختلفة بينهما في كل موقع على أرض مصر حتى في النوبة وتنتهي بهزيمة ست وأتباعه الذين يتخذون أشكال أفراس النهر والتماسيح والثعابين أثناء الصراع وتعد كل هذه الأشكال رموزا للبطالمة فهي ترمز للشر وللأجانب أعداء مصر والفرعون ومن هنا فالأسطورة بأكملها تقدم ما يشبه السرد التاريخي لصراع حور وبالتالي الفرعون، ضد قوى الشر، وكان الصراع من أجل ملكية مصر والتسيد عليها وانتهى كما قلنا بهزيمة «ست»، ولكن الهزيمة غير كافية، فقد قام أتباع حور بتقطيع أوصال ست وأتباعه وأكلهم، ويتفق ذلك مع مبادئ السحر فقد دمر الشر واستحوذ المنتصر على قوة فاعلة.

ولو استفسر الملك البطلمي عن مغزى هذه القصة، فسوف تكون الإجابة بلا شك، أنها مجرد قطعة من الأساطير المصرية تلخص تدمير أعداء جلالته، لكن لابد أن المعنى والرمز وراء هذه الأسطورة كان واضحا تماما للمصريين[٢٩].

وتنتهي الأسطورة بشرح لسبب وضع القرص المجنح فوق كل أبواب المداخل في المعابد المصرية، ثم يستمر النص في تفسير أن القرص المجنح هو حور «بحديت» الذي له السيادة على الوجه القبلي والبحري وهو الذي يهزم العدو دائما.

انتصار حور:

ويعتقد «فرمان» أن هذا النص وضع في صورة تمثيلية مقدسة تحتوي على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. وكان يتم تمثيلها حول البحيرة شرق المعبد والتي لم تكتشف حتى الآن لأنها تقع تحت بيوت مدينة إدفو الحالية.

والفصل الأول قسم خمسة مناظر وهو عبارة عن شعائر الخطاف المقدس (نوع من الرماح): أي أنه كانت هناك عشرة خطاطيف مصحوبة بكلمات وحركات مناسبة قد رشقت بالتوالي، خطافان في كل مرة في صورة فرس النهر، والفصل الثاني يحتوي على منظرين لهما علاقة بالابتهاج بالنصر ففي المنظر الأول يرى «حور» جالسا في سفينته ويطلب الغوث من الشباب حاملي الخطاطيف، وفي المنظر الثاني يفرح الناس بحور عندما توج وقلد شارة الملك، والفصل الثالث هو عبارة عن الاحتفال بالنصر ويحتوي على روايتين خاصتين بتمزيق أعضاء ست يفصل بينهما فاصل وأخيرا الخاتمة وفيها يعترف بأن حور قد انتصر وأن أعداء الآلهة والملك قد هزموا.

والطبيعة المزدوجة لهذه الدراما واضحة منذ البداية فذكر حور بحديت الذي يمثل مصر العليا، وحور مسن في نص انتصار حور والذي يمثل الوجه البحري بالإضافة إلى عشرة الخطاطيف المذكورة في الفصل الأول والتي تطعن كل واحدة منها فرس النهر تثبت هذا الازدواج طعنة من أجل مصر العليا ثم طعنة من أجل الوجه البحري لذا تجد دائما طعنة من حور بحديت تتبعها طعنة من حور «من»، فهذه الدراما لا تعني فقط بمصر ولكنها معنية بالأرضين التي تكونها ولابد أن الجمهور كان يأخذه الحماس وهو يشاهد هذه التمثيلية ويردد «الثبات .. ياحور الثبات».

الزواج المقدس:

يتسم هذا العيد بالشعبية أكثر من الأعياد السابق ذكرها لأن جزءا كبيرا من الاحتفال كان يحدث خارج جدران المعبد.

وكان يحتفل به في إدفو في (الشهر الحادي عشر من السنة) وفي أول يوم من الشهر القمري وينتهي في اليوم الذي يبلغ فيه القمر التمام أي يستمر خمسة عشر يوما وكان يبدأ في دندرة قبل هذا الموعد بأربعة عشر يوما أخرى. حيث تأتي الإلهة حور إلى إدفو في سفينتها المقدسة وسط موكب نهري وأسطول عظيم من القوارب وترسو سفينتها في أدفو حيث يستقبلها الأهالي بالفرح ويستقبلها حور بحديت وأتباعه الخطاطيف. وتحمل محفتها في موكب عظيم يشق طريقه وسط الاحتفالات والابتهالات والفرح ويمضي حور وحتحور إلى معبد قريب حيث تقام شعيرة فتح الفم وتقدم القرابين من باكورة فاكهة الحقل وتتوالى الاحتفالات والشعائر إلى أن يصل الإلهان إلى المعبد ويتم الزواج المقدس ويقضيان الليل في المحراب .

وفي اليوم التالي تقام الاحتفالات والشعائر وتطلق أربع أوزات إلى جهات العالم الأربع وتحمل كل واحدة منها رسالة «إن ملك الوجه القبلي والوجه البحري حور بحديت رب السماء قد إستولى لنفسه على التاج الأبيض وتسلم التاج الأحمر وتقام الشعائر التي ترمز للقضاء على الأعداء مثل وطئهم بالأقدام وطعنهم بالسيوف كل الشعائر والطقوس والأساطير المدونة على جدران المعبد والتي تقام بداخله وخارجه تتطلع إلى القضاء على العدو ولا تعترف إلا بالإله حور ملكا على البلاد حتى يأتي الفرعون المنتظر. ولكنه للأسف لم يظهر أبدا .

والآن وبعد هذه المقدمة التاريخية لفترة البطالمة أقدم للقارئ ملخصا لمشروع فيلم الحصن تعمدت فيه الإيجاز الشديد حسب ما توفر لدي من مادة مصورة أو مدونة سوف أشير لها فيما بعد

الحصن
«ملخص مشروع الفيلم»
الصباح الباكر

نقوش الحائط الشمالي للمعبد.. وفيرة.. تمتد إلى ما لانهاية تملأ المنظر تتابع النقوش التي لاتنتهي.. يظهر ركن

المعبد ويمر.. الحائط الغربى حاملا نقوشه إلى العمق.. كتاب يفتح، يظهر الصرح العملاق وإلى جواره مجموعة من الرجال يرتدون جلابيب سوداء وعمائم بيضاء يتطلعون إلى النقوش إلى صفحة الكتاب. يدور حديث بينهم يملؤهم بالدهشة والشجن.. يأتى الصوت خافتا ثم يعلو ويعلو، ويتساءل أحدهم فيجيبه الآخر وتبدأ حكاية المعبد.

«من هم البطالمة ؟»

أبناء أحد قواد الإسكندر استقبلناه بصدر رحب.. ساد الظن أنه جاء يخلصنا من الفرس، ولكنه جاء ينتزع منا حكمنا الوطنى، ويسد طريقا للحياه عرفناه منذ القدم.مجموعة الرجال تتجول فى أنحاء المعبد. بين ممراته وأبهائه الضخمة يتطلعون إلى هذا الأثر الجليل الشامخ بينما نسمع بقية القصة.

.. كيف عانى الشعب المصرى بطبقاته كافة تحت حكم هؤلاء الأجانب؟، وكيف قاومهم بالتمرد والثورة... وكيف شيد الكهنة تلك المعابد الضخمة حصونا تحفظ ثقافة البلاد إلى الأبد...

وتتوالى أساطير المعبد.

«الصقر الذهبى»

غابة نخيل موحشة فى ظلام الليل.. يومض البرق فيضىء الغابة ثم يعود الظلام.. صوت العاصفة.. ويومض البرق مرة أخرى فنرى قمم النخيل المضيئة.. تسمع صوت إيزيس وقد شعرت بغرس أوزوريس فى أحشائها فابتهج قلبها وهى تبكى زوجها أوزوريس الذى قتله «ست»، وميض البرق يزأر.. تتلمس جسدها شاردة تتشكك «فهى خائفة من عودة ست منتقما».. وميض البرق ولكن الصوت خافت.. إيزيس تتحسس طفلها المنتظر تنظر إلى أعلى باحثة تدعو الآلهة لحماية الطفل فى أحشائها.. صمت.. إيزيس تستدير بخفة وتقف ساكنة تنصت بخشوع واحترام.. صوت تحوت «أصغ إلى فمن استرشد بحكمة الآخرين كتب له البقاء»، وينصحها بالتوجه إلى مناقع خميس بحملها الذهبى لتحميه من عدوه «ست»، إفريز من أزهار اللوتس المنقوش فى المعبد.

مزج

مناقع خميس.. بعد الغروب

مزج

زهور اللوتس بحجم أكبر

«مولد الصقر الذهبى»

غاب المستنقعات العالى وكأنه سور لانهائى. أمام سماء الشروق يتتابع الغاب حتى يظهر قرص الشمس المشرق..

صوت تحوت مناديا «اظهر للعالم، كى يسبح بحمدك وبعده «عندما يبلغ الأفق بوضع اسمه بين الآلهة».. صوت إيزيس «قواى تخور، إنها على وشك الولادة، قرص الشمس يبدأ فى الارتفاع خلف الغاب العالى.

ويحث ست على المولود الذهبى فى أرجاء حتى وجده فى المناقع فجاءه على شكل عقرب.

«حور ولدغة العقرب»

المناقع.. سماء بعد الغرب الداكنة.. صوت خافت كالحشرجة.. صراخ طيور مفزوعة، صوت من الأعالى ينادى «إيزيس أن تأتى مسرعة»، ويتتابع أفق من الغاب.. ثم يتتابع إلى أن يظهر الجزء المضىء من أفق السماء وتظهر إيزيس بعيدا تقترب مسرعة صاعدة هابطة تظهر وتختفى «صاحت الإلهة كمن لدغه عقرب».. أرض صغيرة خالية من الغاب الطفل حور بلا حراك إيزيس تجرى وتركع بجانبه.. «سأحميك ياولدى سأحميك.. لن يهوى رأسك أمام من يضمر لك الأذى»، تدخل «نفتيس»، قلقة تدور حول الطفل حور وتركع عند أقدامه مندهشة تغطى وجهها تهتز بالبكاء.. تتلمس الأرض براحتيها وتضعهما على رأسها.. «لاحياة فى جسده، القلب صامت»، تتجمع أشباح مظلمة «جذبت صرختى سكان المناقع وبكوا لجلال تعاستى»، قالت «نفتيس»، وجهى يصحبك إلى السماء حتى يكف ملاح الشمس عن التجديف» إيزيس تنظر إلى أعلى تجاه السماء ترفع ابنها حور وتمسكه قريبا من صدرها تنهص تخاطب إله الشمس فى السماء تشير بيدها تتحرك مضطربة تجرى دون هدف تستعطف وتأمر «أى رع لدغ حور وريث وريثك» يتوقف قرص الشمس عن المسير صوت تحوت «لن يصيب الطفل شر فالحماية تأتيه من مركب الشمس التى تسير ملايين السنين» إيزيس تتراجع «نفتيس» تقترب منها وتركع وتنتحب «إيزيس»، «ألا ما أنبل مايكن قلبك ياتحوت»!! تحوت. «لقد جئت بنسمات الحياة لكى أعيد الطفل إلى أمه سليما معا فى. إيزيس تتراجع وتركع ثم تضع الطفل أمامها على الأرض وتحنى رأسها نفيتس تنحنى إلى الأمام وترقب الطفل حور الراقد بينهما تحوت.. «إنك فى حماية أبيك وصوره فى الأقاليم، زل أيها السم لن تتحرك الشمس من مكانها وسيعم الظلام حتى يبدأ حور» بكاء طفل خافت إيزيس تنحنى إلى الأمام وترفعه بين يديها؛ نفتيس تزحف إلى جوارها وتربت عليه، إيزيس تنهض بالطفل بينما الكورس يقرأ كما لو كان الطفل يتوج. صوت تحوت «إن صفاتك تحميك أى حور يامن ستأخذ بثأر أبيك». أشخاص يدخلون على مسافات غير منتظمة ينصتون فى خشوع مندهشين، إيزيس بعيدا فى

الخلفيةتقف مواجهة لهم صوت تحوت. «أيها المربين أيها المربيات اسهروا على هذا العظيم الذى ظهر بينكم»

اختفاء

...«ونمت أطراف حور

ووهب القوة

وتمرس على فنون القتال»...

الخراطيش الملكية

لقطات لمجموعة من الخراطيش الملكية المنقوشة على جدران المعبد، أطر خالية بلا اسم «ذلك الإطار الملكى المجيد الذى أحاط بأسماء فراعنة مصر العظام.. تركته الكهنة خاليا بلا اسم.. حتى يأتى الفرعون الوطنى المنتظر ليخلص البلاد من الأعداء ويقيم الحق.

«أسماء حور وصفاته»

تمثال من الذهب المطعم لحور.. صوت راو «العقاب الهائل الصقر الذهبى» ويتتابع النص بأسماء حور وصفاته «حور رع».. «حور بحديت» «وحور الموحد»

ويصور نص حور بحديت فى قاعات المعبد المختلفة حيث تتساقط أشعة الشمس وتنتشر بقع الإضاءة متلألئة فى كل مكان. على الأعمدة وعلى الأرض وعلى نقوش الجدران وتزداد حركة الكاميرا عنفا مع تصاعد الصراع فى النص «صراع بين النور والظلام» ويصور نص حور الموحد على لوحة مينا وشارة الصقر حور المنقوش عليها، وعلى تمثال برونزى للصقر.

وينتهى المشهد بقرص الشمس يملأ الشاشة.. «أنا الغلام الذى يمضى على طريق الأمس، أنا اليوم أنا الغد»

«أسطورة انتصار حور»

وكان فى مخطط شادى تصوير هذه الأسطورة بممثلين.. والمكان حائط المعبد الغربى خلفية لهم وإضاءه المشهد مشاعل تلقى بظلال الجمهور الذى يشارك فى المشهد على جدران المعبد وهذا الجمهو ر سوف يردد بعض جمل الأسطورة مثل.. «الثبات ياحور الثبات» أما التمثيل فهو أداء بالحركة فقط والصوت يعتمد على راو يحكى بعض نصوص الأسطورة بينما البعض الآخر بأصوات الشخصيات من خارج الشاشة مثل مشاهد الصقر الذهبى.

وأسطورة الزواج المقدس ليس لها نص ولم يكن فى خطته استخدام نص لها وتصويرها من نقوش المعبد حيث رحلة حتحور النهرية ممثلة فى النقوش وكذا استقبال حورلها وأماكن فى الطبيعة والحقول بمثابة أماكن الزيارة المختلفة أثناء الاحتفال وينتهى هذا المشهد بنقش حتحور وهى تحتضن حور فى إحدى غرف المعبد ثم تأتى بعده رقصة الكف التى أشرنا لها فى أول المقال.

التتويج

ومشهد التتويج يصاحبه نص ونقوش التتويج متوفرة بالمعبد.

مشهد احتفال رأس السنة

وهو منقوش على جدران السلم الشرقى بالمعبد حيث ناووس الإله يحمله الكهنة فى موكب احتفالى وهم يصعدون السلم إلى السماء ويصحبه نص «ياساكنى الأفق» أما شعيرة فتح الفم فترويها من نقوش المعبد.

...«امض ياموحد القطرين

فقد خلا طريقك من الأعداء

ولكن أذنيك أبدا صاغية

ولتمش على قدميك

ولنقدم

فى مثل هذا اليوم البهيج

من كل عام»...

كلمة أخيرة

وفى النهاية أود أن أشير إلى أن هناك مادة مصورة مدتها حوالى ٧٥ دقيقة من لقطات الفيلم لم يجر عليها أى ترتيب وبدون صوت. ولحسن الحظ لدينا كراسة بخط يد شادى تحتوى على ١٤٩ صفحة بها أفكار أولية للفيلم يتداخل فيها البحث التاريخى والدينى للفترة البطلمية مع مسودات لبعض المشاهد مع إرشادات لترتيب بعض اللقطات.. ولكنها جميعها فى مرحلة التفكير الأولى ويوجد بها نصوص من الديانة المصرية بعضها تحول إلى مشاهد ولقطات والبعض الآخر مجرد نصوص لم تكتب كمشاهد، ومن الواضح أنه كتب هذه الكراسة إما تمهيدا لكتابة سيناريو الفيلم، أو مفكرة تساعد على ترتيب الفيلم وجمع نصوصه ولقطاته أثناء التصوير على أن يتم الترتيب النهائى فى مرحلة المونتاج. وهذا هو الأرجح ولا بأس فى ذلك لأن العمل النهائى الذى ينسب للمخرج السينمائى هو الفيلم فى صورته المرئية وقد رأيت أن أورد فيما يلى قائمة بالمواضيع والنصوص التى تحتويها الكراسة مع ذكر أرقام صفحاتها ووضع علامة (*) أما المنشور منها فى ملحق المقال.

١ ـ أساطير حورس وأسماؤه وصفاته (دراسة) (من ١ ـ ١٧).

٢ ـ انتصار حور (مشهد ـ مسودة) ص ١٨

٣ ـ أسطورة القرص المجنح (مشهد ـ مسودة) ص ١٩.

٤ ـ تاريخ مصر البطلمية (فقرات من كتاب مصر البطلمية Bevan) (ص من ٢٠ ـ ٣٥).

٥ ـ ديانة (مدينة العقاب) (دراسة) من كتاب سونورو الكهنة ص ٣٦.

٦ ـ ميلاد حور (مسودة سيناريو) ص ٣٧.

٧ ـ لدغة العقرب (مسودة سيناريو) ص ٣٨ ـ ٤٧*

٨ ـ رع وتحوت يخاطبان إيزيس (مسودة ترجمة باللغة العربية) ص ٤٨.

٩ ـ الصقر (مسودة مشهد) كتابة أولى ومشطوبة ص ٤٩ ـ ٥٢.

١٠ ـ الصقر الذهبى (مشهد سيناريو كتابة ثانية) ص ٥٣ ـ ٥٨

١١ ـ الصقر الذهبى (مشهد سيناريو كتابه ثالثة) ص ٥٩ ـ ٦٣.

١٢ ـ ميلاد الصقر الذهبى (مشهد سيناريو) ص ٦٤ ـ ٦٦*.

١٣ ـ مولد الصقر الذهبى (فقرة من نص الحوار) ص ٦٧.

١٤ ـ هاتور (صفات) ص ٦٨.

١٥ ـ الصعود إلى السماء (نص) ص ٦٩.

١٦ ـ صفات حور (مشهد سيناريو) ص ٧٠ ـ ٧٣.

١٧ ـ صفات حور (مشهد سيناريو (مسودة) ص ٧٤ ـ ٧٥.

١٨ ـ انتصار حور (نص للراوى يشرح الدلالة) ص ٧٦.

١٩ ـ ترتيب لقطات مصورة (؟) (سيناريو ؟ شفوية) ص ٧٧.

٢٠ ـ الخراطيش الخالية (ترتيب مونتاج) ص ٧٨.

٢١ ـ ترتيب مشاهد سيناريو (اقتراح) ص ٨٠.

٢٢ ـ الرقصة (الكف) مسودة ترتيب لقطات) ص ٨١ ـ ٨٢.

٢٣ ـ حورس (ميلاده ولدغة العقرب والمعركة) (مذكرة تسجيل صوت) ص ٨٣.

٢٤ ـ تاريخ وديانة (فقرات من كتاب Tides of History) ص ٨٤ ـ ٨٩.

٢٥ ـ الحصن (شرح لهذه التسمية) ص ٩٠.

٢٦ ـ تاريخ (فقرات من كتاب Beil) ص ٩١ ـ ٩٥.

٢٧ ـ تاريخ (فقرة من Greener) ص ٩٦.

٢٨ ـ الحصن (شرح التسمية Denon) ص ٩٧.

٢٩ ـ تاريخ الفترة (ملخص باللغة العربية) ص ٩٨ ـ ١٠٥.

٣٠ ـ تاريخ (فقرة فى وصف الإسكندرية من كتاب Pape of Niie) مشطوبة ص ١٠٦.

٣١ ـ تعليق (على صوره حوار) (مسوده) ص ١٠٧ـ ١٠٩.

٣٢ ـ تاريخ (فقرات دراسة) ص ١١٠ ـ ١١٦.

٣٣ ـ سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١١٩ ـ ١٢١

٣٤ ـ تاريخ (فقرة) ص ١٢٢.

٣٥ ـ ديكوباج (مشهد ميلاد حورس) ص ١٢٣ ـ ١٢٥.

٣٦ ـ سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١٢٦.

٣٧ ـ أسماء حور وصفاته المختلفة (نص) ص ١٢٧ : ١٣١*.

٣٨ ـ «إيزيس» ص ١٣٢ : ١٣٣ نص.

٣٩ ـ «مشهد العقرب» ص ١٣٤ : ١٣٩ نص.

٤٠ ـ انتصار حور ١٤٠ : ١٤٨*

٤١ ـ الصعود إلى السماء ١٤٩*

ملحق كراسة نصوص الحصن «الصقر الذهبى» (١٠)

غابة نخيل موحشة وغير واقعية

خارجى ليل ـاستوديو

١) TOWER SHOT F50

ظلام تام

(صوت عاصفة آت من بعيد)

وميض البرق يغمر المنظر فجأة (آت من اتجاه ١، ٢)

نلمح غابة النخيل

ثم يعود الظلام.

(صوت البرق يتردد صداه)

(يمتزج مع صوت الراوى)

«هب إعصار....

TILT Dn (F.S 75f) ـ ٢

من الزاوية نفسها

من قمم الأشجار إلى الأرض...

وميض ثان يغمر المنظر

[آت من اتجاه (١) يتبعه إتجاه (٢)]

راو

(يستمر بعد صوت الرعد)

«وومض البرق فى كل مكان،

وامتلأت الآلهة بالخوف

(صوت الرعد والعاصفة يتردد صداه)

استيقظت إيزيس وسارعت بالوقوف

وقد شعرت بغرس أوزوريس فى أحشائها

فابتهج قلبها

وحدثت نفسها:

أنا إيزيس

أبكى زوجى أوزوريس

الذى قتله أخوه ست...

(صوت الرعد)

وميض البرق يزأر أعلى من الوميض السابق

END OF TILT DN

شبح إيزيس نراه ـ بعيدا بين الشجيرات

تتحرك فى ضوء ناعم منتشر

ست... إله الظلام

والأجانب الغزاة،

(صوت الصدى يتردد صداه)

تلمس جسدها شاردة

تتوقف للحظة متشككة....

ثم تستأنف طريقها... فى تفكير عميق

«إن غرس أوزوريس فى أحشائى

من هذه البذرة سوف يتشكل جسد إله

يحكم هذه البلاد

ويتكلم باسم أبيه

ويقتل عدوه ست.... منتقما له»

وميض يخطف الأبصار ولكن الصوت أقل

إيزيس تنظر إلى السماء، باحثة

CUT IN WHITE

٣ ـ (18 f) من الزاوية نفسها

وميض برق (سادس)

cut also in white to join with end of) SHot 2 to obtain a white Fad effect

إيزيس فى الوضع نفسه تكرر حركتها الأخيرة فى لقطة تنظر إلى أعلى باحثة (ليس إلى الكاميرا)

تتحرك من الضوء الناعم إلى الظلام

(صوت الريح)

إيزيس

«أيتها الآلهة... أقبلى

واحميه داخل أحشائى

ولتعِ قلوبكم

أن هذا الوديع الذى مازال جنينا

هو سيدكم

وسيد أولئك الكبار

فائقى الجمال

آلهة الصقور

الذين تحلت رءوسهم بريشتين زرقاوين

(أصوات تمتمة)

(وكأنها احتجاج)

(ثم صمت)

إيزيس تستدير بخفة وتقف ساكنة.

تنصت فى خشوع واحترام إلى كلمات تحوت.

تحوت

«أيتها الإلهة المجيدة ... أيتها الفتاة الطاهرة

أنا تحوت إله الحكمة

ورسول رع إلى الآلهة

تتقدم ببطء ورأسها منحن.

«أصغى إلى..

فمن استرشد بحكمة الآخرين

كتب له البقاء.

خذى حملك حور

الصقر الذهبى

وارحلى بعيدا عن أنظار الآلهة

وإلا سيأتى العدو الذى اغتال أباه

ويحطم البذرة قبل نضجها».

F.S

تركع، أرض خالية وعلى جانبيها هالة زرقاء خافتة

(الأرض تلون بمسحوق أزرق)

(صوت الرعد متكررا)

راو

واتجهت إيزيس بحملها الذهبى

إلى مناقع خميس النائية .... بالدلتا

FADE OUT

(نهاية الجزء الأول)

الجزء الأول (أ)

FADE IN

١) TRAV

على نقش فى المعبد (إفريز اللوتس)

(DESOLVE long)

٢) L.S PAN or Fix SHOT (short length)–

للمناقع فى عتمة مابعد الغروب

(DESOLVE long)

٣) TRAV

نقوش المعبد إفريز اللوتس بحجم أكبر
FADE OUT

مولد الصقر الذهبى

الجزء الثانى
(المناقع)

١ ـ) FADE IN
PAN + Graded filter Defuser

غابة المستنقعات العالى وكأنه سور لانهائى أمام الشمس المشرقة ترى قرص الشمس عند نهاية حركة الكاميرا
+ Zm. iN. (slow 100 -250) no end Fix + Out of focus
- before zm. In fix - till end of words

صوت تحوت

«اظهر للعالم كى يسبح بحمدك

وأنا أضمن أن يبادر إلى خدمتك

رفقاء أبيك أوزيريس

وحين تبلغ الأفق

وتقترب من أبراج ذلك الذى لاعلم لأحد باسمه

سأصنع اسمك»

صوت إيزيس

«قواى تخور

والضعف يحل بجسدى فينحنى

ويرحل المضىء»

كورس

«المضىء...

ويختار عرشه بنفسه

أمام الألهة»
END of pan

قرص الشمس يبدأ فى الارتفاع خلف الغاب العالى.

صوت إيزيس

انظروا حور....»

كورس

«الصقر الذهبى»
zm. In (slow 100-250) then out of Focus

راو

ويحث ست عن المولود الذهبى فى أرجاء البلاد

حتى وجده فى المناقع

فجاءه على شكل عقرب

جزء ٣

«حور لدغه عقرب»

١) - L.S

المناقع

سماء بعد الغروب الداكنة
FADE IN

(صوت خافت يشبه الحشرجة)

(فجأة - صراخ طيور مفزوعة)

صوت من الأعالى

(ينادى قلقا)

(مكررا بدرجات مختلفة)

«أسرعى ياإيزيس - أسرعى

هلمى إلى ولدك حور...

إيزيس إيزيس... إلخ»
TILT DN (diagonally)

باحثا - من السماء إلى أفق من الغاب
PAN عبر شواشى الغاب إلى الجزء المضىء من أفق السماء

تظهر إيزيس.. بعيدا، تقترب مسرعة...

صاعدة وهابطة...

تظهر وتختفى (L.s)
zm In (slow) -

صوت الراوى

«هكذا صاحت الإلهة التى كانت بالقرب منه...

صيحة من لدغة عقرب

فأقبلت إيزيس فى لهفة

واللوعة تدمى قلبها...»
TILT Up.

من الساء إلى أرض صغيرة خالية بين الغاب حيث الطفل

حور نائما بلا حراك

إيزيس تجرى وتركع بجانبه (L.S)

(صوت سمكة تقفز من الماء)

الراوى

(مستمرا)

ومدت ذراعيها قائلة:

«سأحميك ياولدى

سأحميك

لا تخف، لاتخف ياولدى المجيد

لن يصيبك مكروه

ذلك أن كل ماهو آت

سوف يخلق من بذرة دفينة فيك

لن يهوى رأسك أبدا

أمام من يضمر لك الأذى

لن يخيب لك أمل فى الأرضين

ولن تنال منك زاحفة تلدغ

ولن يفتك بك وحش ضار

وستنجو من أخطار البحار»
zm. out (slight, slow, unnoticed)

تدخل نفتيس قلقة - تدور حول الطفل حور وتركع عند قدميه مندهشة

إيزيس تغطى وجهها - جسدها يهتز للأمام وللخلف...

تلمس الأرض براحتيها وتضعهما على رأسها.

(صوت الراوى مستمرا)

«عندئذ أقبلت أختها نفتيس وهى تذرف الدمع

ماذا هناك؟

ماذا حدث يا أختاه؟

فقالت إيزيس:

خبأته بعيدا عن الأنظار

حتى لايمسه شر

وذهبت إلى المدينة

وأمضت الوقت باحثة عن الطعام والزاد لولدى

وحين عدت

أسرعت إليه أقبله..

لكنى وجدت حور ساكنا ـ لايتحرك

لا حياة فى جسده

القلب صامت

وقد بلل الثرى بماء عينيه، ولعاب شفتيه...»

تتجمع أشباح مظلمة فى مقدمة الكادر والكاميرا تتراجع

«وجذبت صرختى سكان المناقع

من كل صوت ودنوا منى

وبكوا لحلال تعاستى

لم ينطق رجل منهم

ولم يعرف أحد منهم

كيف يعيد الحياة إلى حور»

وقالت نفتيس:

«إيزيس

وجهى صيحتك إلى السماء

حتى يكف ملاحو مركب الشمس عن التجديف

وتثبت مركب رع فوق المكان الذى به حور»

إيزيس تنظر إلى أعلى تجاه أفق السماء.. وترفع ابنها حور وتمسكه قريبا من صدرها.

(PAN Following)

تنهض تخاطب إله الشمس فى السماء. تشير بيدها تتحرك باضطراب، تجرى دون هدف، تستعطف وتأمر

«وهبت إيزيس

وتوجهت بصيحتها إلى مركب رع التى تسير لملايين السنين»

إيزيس

(صيحتها تمتزج مع صوت الراوى)

«أى رع

لدغ حور لدغ حور.

حور.... وريث وريثك

الطفل البرىء

المبجل بين الآلهه

لدغ حور، لدغ حور

لقد ابتهجت به عند مولده

واستقبلته بفرحة عظيمة

لأنى رأيت فيه

من سينتقم لأبيه

لدغ حور

الطفل الذهبى الذى فقد أباه قبل أن يولد»

إيزيس، مازالت تمسك بالطفل، تتوقف أمام قرص الشمس تنتظر ... متحدية

(العويل يمتزج مع صوت الكورس والراوى)

الراوى

«فتوقفت المركب التى تسير لملايين السنين

وتوقف قرص الشمس عن المسير

ولم يتحرك من مكانه فوق حور.

ووقف أهل المناقع مذعورين

وهبط تحوت ـ إله الحكمة ـ من علياء السماء»

صوت تحوت

أيتها الإلهة ـ أيتها المجيدة

انظرى

لن يصيب الطفل شر

فالحماية تأتيه من مركب الشمس

التى تسير ملايين السنين».

TRAV or PAN (slaow)

مثبتا إيزيس التى تتراجع الآن

نفتيس تقترب منها وتركع إلى جوارها فى خشوع

وتنتحب (قرص الشمس خارج الكادر الآن)

إيزيس

«ألا ما أنبل مايكن قلبك ياتحوت!!

ولكن أتراك جئت بعد فوات الأوان؟!»

صوت تحوت

«لا تخشى شيئا

وأنت يانفتيس

كفى عن النحيب

لقد جئت بنسمات الحياة ..

لكى أعيد الطفل إلى أمه سليما معافى»

كورس

«أى حور ـ أى حور

ليثبت قلبك

فلا يزعزعه اليأس لجرح أصابه ..»

ـ إيزيس تتراجع وتركع (ظهرها للكاميرا)

ثم تضع الطفل أمامها على الأرض وتحنى رأسها.

نفتيس تنحنى إلى الأمام وترقب الطفل حور الراقد بينهما

صوت تحوت

(يستمر دون انقطاع)

«إنك فى حماية الابن الأول الذى فى السماء

الذى آل إليه نظام الأرض

قبل أن تكون هناك أرض

إنك فى حماية الصقر الكبير

الذى يسبر أغوار السماء ...

والأرض ... والعالم السفلى.

إنك فى حماية أسماء أبيك

وصوره فى الأقاليم

إنك فى حماية اسمك

الذى تحفظه الآلهة وتصونه

زل أيها السم

لقد توقف مركب رع فلم يعد يسير

ولن تتحرك الشمس من مكانها.

وسيعم الظلام

ولن يشرق عهد جديد

ولن يرى النور ثانية من يعمهون فى الظلمات

حتى ....»..

كورس

«.... يبرأ حور

من أجل أمة إيزيس»

صوت تحور

«وستغلق منابع النيل

فيجف الزرع

ويسلب الأحياء الطعام

حتى ...»

كورس

«يبرأ حور

من أجل أمه إيزيس»

صوت تحوت

«اخرج إلى الأرض أيها السم

ليبزغ نور الشمس وتطمئن القلوب

(لحظة صمت)

انهض ياحور

لقد ردت إليك منعتك»

(بكاء طفل خاف)

ـ إيزيس تنحنى للأمام وترفعه بين يديها

ـ نفتيس تزحف إلى جوارها وتربت عليه

ـ إيزيس تنهض بالطفل بينمَا الكورس يقرأ

كما لو كان الطفل يتوج

كورس

«سيعود الإشراق إلى وجه أمك

وستملأ القلب المحزون طمأنينة

وستحرك القلوب بصوتك»

صوت تحوت

(ممتزجا ومقاطعا)

«أنت ـ

يامن فى السماء مقامك

أى حور

إن صفاتك تحميك

أى حور

يامن ستأخذ بثأر أبيك»

TRAV. (slow) resumed

بروفيل أشخاص تدخل من جانبى الكادر على مسافات غير منتظمة ينصتون فى خشوع مندهشين.

إيزيس بعيدا فى الخلفية تقف مواجهة لهم

إيزيس

(منادية بلطف)

«ناشدتك أن توصى به

أهل مناقع خميس

والمربين والمربيات

مرهم الآن أن يحموا الطفل لأبيه

وحدثهم عن صفتى فى خميس:

فلست كما أبدو

امرأة أذلتها الغربة»

صوت تحوت

«أيها المربين أيتها المربيات

اسهروا على هذا العظيم الذى ظهر بينكم

وانظروا أين طريقه بين الناس

وردوا عنه كيد الكائدين

الذين يعترضون سبيله

إلى أن تعيدوا إليه عرش الأرضين

إن العالم يترقب»

FADE or DESOLVE

راو

«ونمت أطراف حور

ووهب القوة

وتمرس على فنون القتال»

أسماء حور .. وصفاته المختلفة

ـ مجموعة من اللقطات لتمثال حورس الذهبى المطعم والموجود بالمتحف المصرى

راو: «حور»

العقاب الهائل

الصقر الذهبى

من أسمائه ... «حور رع»

هو وجه السماء

مكانه فى العلا

الشمس .. عينه اليمنى

والقمر .. عينه اليسرى

فهو رب الشمس ورب القمر»

FADE OUT

ظلام .. تتحرك الكاميرا فيظهر وجه حورس يضيئه شعاع ساقط

«والبعض يسميه «حور بحديت»

القوة التى تبدد الظلام»

مجموعة لقطات بها نقوش حور من المعبد

«وتزيح الغيوم والأمطار

وتغمر الكون بالضياء

ويقال إنه رب الشروق

يجدد مولده كل يوم

ليمضى عاما بعد عام

فى مساره المحدد فى السماء

جالبا فى ركبه الفصول بخيراتها»

كاهن التلاوة:

«اتخذ من السماء سكنا لروحه

وجعل من الأعماق مستقرا لجسده

ومن صفاته حور خوتى

سماء الجنوب فى وقت الظهيرة

حين تشتد حرارة الشمس

وتبلغ أقصى مداها»

بهذه الصورة شن حور الحرب على عدوه ست قاتل أبيه

وفى اللحظة التى بلغت الشمس أقصى حرارة

وأسطع ضياء.

أحرز رب الضياء انتصاره على رب الظلام وأتباعه

وعلى جدران معبد إدفو

دونت المعركة .. وهذا نصها:

ـ مجموعة كبيرة من اللقطات لأشعة الشمس الساقطة فى ظلام المعبد والكاميرا تتابع بقعها الضوئية على الأرض وعلى الجدران وعلى قواعد الأعمدة الضخمة تزداد سرعة حركتها مع تتابع النص

«حلق حور فى السماء على هيئة

قرص مجنح

ومن ثم سمى رب الضياء

وهناك من عليائه

رأى أعداء أبيه

فطاردهم وهو على هيئة القرص المجنح

ثم انقض عليهم بكل ما أوتى من نصب وغضب

فأفقدهم حواسهم»

لقطات لتفاصيل مكبرة لأيدى الأسرى من نقوش المعبد وهى مرفوعة لأعلى تطلب النجاة.

«فكفت أعينهم عن الرؤية

وصمت آذانهم

فتخبطوا

وهوى كل منهم على أخيه يقتله

وفى لمح البصر سقطوا جميعا صرعى

عندئذ.»

لقطة تستعرض المعبد وتنتهى بالقرص المجنح فوق مدخل بهو الأعمدة

«عاد حور إلى أبيه مزهوا بريشه الملون

وقال حور

انظر

ما قد سقط أعداؤك أمامك على هذه الأرض

فسر رع وقال

هذا عقاب المارقين

وفى الحال أطلق على هذا الإقليم اسم «إدبو»

أى مدينة العقاب

وعرف حور بحديث برب إدبو

وحرف هذا الاسم عبر آلاف السنين

ليصبح إدفو»

لقطة من خارج المعبد.. منطقة بين الأطلال وتتحرك الكاميرا ببطء حتى يظهر صرحا المعبد وقد غمرتهما الشمس بضيائها

كورس:

السماء ملك لك ياحور ياذا الألوان الزاهية فحلق فيها كالقرص المجنح.

راو:

وأمر رع أن يوضع هذا القرص المجنح على هياكل آلهة البلاد فى الشمال والجنوب كى تدفع الشر بعيدا عنها ونفذ هذا الأمر.

«ويفسر هذا.. وجود القرص المجنح على مداخل معابد وهياكل الآلهة فى كل أنحاء البلاد لوحة مينا موحد القطرين وشارة الصقر حور المنقوش عليها.

ومن صفات حور .. «الموحد»

«فهو أول من وحد الجنوب مع الشمال بعد أن هزم أعداء أبيه .. وتوج بتاج الوجهين وجاء مينا من بعده بآلاف السنين ليقتدى بهديه وكان هو الآخر من أبناء إقليم إدفو»

لقطات لتمثال حور البرونزى فى المتحف المصرى

«ومن صفاته «المنتقم»... بعد أن انتقم لأبيه ويسمونه حورا ابن ايزيس

الابن المثالى

والوريث الشرعى

والحاكم الأوحد

وأول من توج فرعونا فى زمان ما قبل الزمان

وهو فى عين الناس .. المنقذ المنتظر

وهو المخلص عند المحن

ويعرف حور ابن إيزيس باسم المولود

الحياة المتجددة

الساعة الأولى من اليوم الأول

واليوم الأول من الشهر الأول

والشهر الأول من العام»

لقطات من نقوش المعبد لمركب رع

«ويسمى الملاح

الذى يسهر على مركب الشمس

التى تسير ملايين السنين

كى يقتل برمحه التنين فى العالم السفلى

فتمضى مركب الشمس نحو الشروق»

قرص الشمس عدسة (٦٠٠)

ويسمونه الغلام

صوت غلام:

أنا الغلام

أنا الغلام

أنا الغلام

أنا الغلام الذى يمضى على طريق الأمس

أنا اليوم . أنا الغد

لأمم لم تخلق.. ولشعوب لم تأت بعد

انتصار حور»

إيزيس:

«مد رمحك إلى ربوة الوحش المفترس

هلم إلى عدو أبيك

انظر

إنك على ربوة شجيرات

على شاطئ بلا عشب

لا تخش بأسه

لا تهرب من أولئك الذين فى النهر

اغرز رمحك فيه ياولدى»

كورس:

«الثبات.. الثبات ياحور»

حور:

«أغمدت الرمح الأول فى بقعة غرس النهر»

كاهن التلاوة: «لك الحمد، جل اسمك

أى حور بمشيئته»

أيها السور النحاسى المنيع الذى يحيط بمصر»

حور:

«والرمح الثانى فى جبهته»

كورس ومشاهدون: «الثبات ياحور الثبات

أمسك الرمح فى ثبات

أيها الشاب الهائل.. الإنسان الأمثل

حور المنتصر»

حور:

«الرمح الثالث يشق رقبة فرس النهر

ومنه يوغل فى لحمه»

كاهن التلاوة:

«لك الحمد، أى حور

أيها المحارب الحجرى المنيع المحيط بمصر

ياأنا العين الساهرة على الشمس»

كورس ومشاهدون:

«الثبات الثبات ياحور»

كاهن التلاوة:

«السيف لك

يامن تملك إلى الفرم بمعرفتك

يامن لا ينجو إلا بك»

حور:

«الرمح الرابع غرز فى خاصرته فشق ضلوعه»

كورس ومشاهدون:

«الثبات الثبات ياحور»

حور:

«الرمح الخامس غرز فى ضلوعه ففصل فقاره»

كورس:

«أطبقوا عليهم يا أولى القوة

اغنموا ياسادة الوحوش الضارية

انهلوا من دماء أعدائكم ومن دماء نسائهم

اشحذوا أسلحتكم

وسنوا نصولكم

خضبوا رماحكم بالدم»

كورس (٢) :

«لكم أجساد كأجساد الأسود فى مكانها

لا تقبل الرعونة

وكأجساد الأوز الذى يتهادى على الشاطئ

وقلوبه منتشية بالفرحة لوصوله البر»

إيزيس:

«ما أجمل السير على الشاطئ دون عائق

والمرور فى الماء أن تبتلع الرمال الأقدام

ودون أن تدميها الأشواك

ودون أن تكشف التماسيح عن نفسها

لقد تجلت روعتك حينما غرزت رمحك فيهم ياولدى»

كورس ومشاهدون:

«الثبات، الثبات ياحور، انظر»

حور:

«الرمح التاسع غرز فى أقدامه

والرمح العاشر غرز فى مفاصل أقدامه»

كورس ومشاهدون:

«الحمد لروحك

أى حور

أيها الحائط المنيع والصقر الكاسر

حور: أنا حور بن إيزيس

الذى هزم الأعداء.. وثأر لأبيه»

كاهن التلاوة:

«ما أسعد الابن الذى يستعيد مكانة أبيه بعد أن ثأر له

من أجله بددت ريح الشمال غيوم السماء وانتشرت أحجار زمرد مصر العليا فى أرجاء الأرضين»

كورس:

«ابتهالات للرمح المقدس»

كاهن التلاوة:

المجد لك

ياحامل الرمح ياذا البأس العظيم

الخشوع لتابعيك المنتقيمن

رسلك وجنودك

المجد لسفينتك الحربية

أمك، راعيتك

التى دللت جسدك على ركبتيها»

إيزيس:

«خذنى ياولدى إلى سفينتك الحربية

خذ من رعتك وحنت عليك ودللتك على صفحة المياه وأنت بعد طفل صغير

خذ من خبأتك بين أضلاعها الخشبية.. فى ظلال أخشاب الصنوبر

لا خوف من التقهقر لتلقى بمراسيك

فالدفة الدقيقة تدور حول القائم

مثل حور فى حجر أمه

وصفائف الألواح مثبتة فى الأضلاع

كالوزير فى القصر

والصارى ينتصب فى رسوخ على القاعدة

مثل حور حينما أصبح حاكما لهذه البلاد

وهذا الشراع الأخاذ ذو النصاعة المتألقة

مثل نوت العظيمة، إلهة السماء، حين كانت حبلى بالآلهة

ورافعتا الشراع، إحداهما إيزيس والأخرى أختها نفتيس

كل منهما تقبض بشدة على ذراعى الشراع

مثل آخرين من أم واحدة

ومثقبات المجاديف على حافة السفينة

مثل حلى الأمراء
والمجاديف تضرب على جانبيها
كنذر المعركة حين يعلن الاقتتال
والألواح تلتصق ببعضها بعضا
فلا تنفصل واحدة عن الأخرى
والسطح كلوح التدوين تغطيه صور الآلهة
والقوائم الضخمة فى قاع السفينة
مثل عمد تنهض ثابتة فى معبد
والأوتاد فى جانبها العلوى
مثل حية نبيلة وارت ظهرها
والمجداف اللازوردى يجرف الماء برقة
فتنساب الحشائش حوله كحية عظيمة
تدلف إلى مخبئها
والحبل بجانب القائم
مثل فرخ إلى جانب أمه»
كاهن التلاوة: «ابنك عاد إليك
ما أجمل السعادة التى ترتسم على وجهك الآن
وأنت تظهر بجلالك
مثل رع فى سفينة الصباح»
كورس (١):
«استحوذ حور على عرش أبيه»
كورس (٢):
«استحوذ حور على عرش أبيه»
حور : «أنا حور بحديث الإله العظيم.. رب السماء
سيد تاج مصر العليا
وسيد تاج مصر السفلى
ملك الملوك على مصر العليا
ملك الملوك على مصر السفلى
الأمير الكريم .. أمير الأمراء
أتلقى الصولجانين .
لأنى أنا إله هذه البلاد
وأستحوذ على ملك الأرضين
بتتوجى بتاج الوجهين
قهرت عدو أبى
أنا ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد»
كورس ومشاهدون:
«ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد
ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد»
تحوت :
«يوم مبارك يومنا هذا ... المقسم بلحظاته وساعاته
يوم مبارك فى عامنا هذا.. المقسم أشهرا
يوم مبارك فى هذه الأبدية... المقسمة سنينا
يوم مبارك فى هذه الديمومة
ماأسعد الذين يأتون إليك زوارا فى كل عام»
أمراء حور:
«نحن فتيان حور الملكيون وبحارته
نحن رماة إله الحصن
رماة حور الشجعان
الذين يقاتلون من أجل وضع نهاية لأعدائه
دربنا على الثبات
أبطال أولو بأس لاتخطئ رماحنا هدفها
تشق أعماق المياه
وتومض خلف الوحوش المدبرة
تمزق أجسادها
وسواعدنا شديدة القوة وهى تجر الأعداء
ها قد وصلنا المعبد فى فرحة عظيمة»
إيزيس:
«احملوا عدوكم
اقتلوه فى عرينه
اذبحوه فى اللحظة المقدرة.. هنا والآن
اغمدوا نصالكم فيه مرارا ومرارا
الثبات ياحور لاتهرب من أولئك الذين فى النهر

لا تنصت إليه وهو يتوسل إليك

عندما يقع فى قبضتك

أى حور

لتثبت يدك على الرمح ... لتثبت

نعم فأنا ربة الرمح

أنا الجميلة ربة الصوت الذى يدوى به الرمح المنطلق

عابرا الضفاف وهو يومض متتبعا فريسته

حتى يشق جلدها ويحطم ضلوعها ويبقر بطنها.

لم ولن أنسى ليلة الطوفان

لم ولن أنسى ليلة الفجيعة»

«الزواج المقدس»

لقطات للإلهة فى موكبها النهرى. من نقوش المعبد لقطات لحور يستقبلها من نقوش المعبد لقطتان للإلهة وهى تحتضن حور، وينتهى المشهد باحتفال رقصة الكف التى أشرت لها فى المقدمة

وينتهى المشهد بلقطتين لبقع الشمس المضيئة على الأرض وينتهى بالسماء والشمس مضيئة.

«الصعود إلى السماء»

لقطات هذا المشهد تصور تفاصيل الموكب المرسوم على جدار السلم الشرقى الصاعد إلى سطح المعبد

حورس بين الآلهة والبخور وكأنه يصعد السلم إلى السماء

كاهن:

«ياساكنى الأفق

ماأبها كما وأنتما تشقان طريقكما

وتعبران السماء بأشرعتكما

مبتهجين سعيدين

أى رع ما أبهاك وأنت تشق طريقك عبر السماء

نحو الأبدية

أى حور

يارب إدفو

ما أروعك وأنت تشق طريقك ظافرا

بعد أن انتصرت على أعدائك

امض يا موحد القطرين

فقد خلا طريقك من الأعداء»

كورس:

«لتكن عيناك دائما مبصرة

ولتكن أذناك أبدا صاغية

ولتمش على قدميك

ولتتقدم

فى مثل هذا اليوم البهيج

من بداية كل عام» ■

الهوامش

(١) Bevan,E, A history Of Egypt The Ptolemaic Dynasty, london, 1927, P.2

(٢) Bell, H.I, Egypt From Alexander The great To The Arab conquest, Oxford, 1946 P. 29.

(٣) Pirenne,J., The Tides Of History Vol I London, 1962, P. 236.

(٤) تارن، و.و، الإسكندر الأكبر، ترجمة زكى على، القاهرة ١٩٦٣ صـ ١٧٨.

(٥) Bell, H.I., Egypt..., Op. Cit, P. 34

(٦) Milne, J.,G Egyptian Nationalism Under Greek And Roman Rule, IEA, Vol 14, 1928 P. 227.

(٧) Pirenne, J., The Tides.... OP. Cit., P. 302

(٨) Bell, H.I, Egypt...., Op. Cit., P. 36.

(٩) د. إبراهيم نصحى تاريخ مصر فى عصر البطالمة، القاهرة ١٩٧٧ جزء٤، ص ٢٠٨.

(١٠) المرجع نفسه ص ١٥٦.

(١١) المرجع نفسه ص ١٦٣.

(١٢) Bell, H.I., Egypt...., Op. Cit., P. 50 وكـذلك د. إبراهيم نصحى، مرجع سابق ص ١٥٢.

(١٣) د. إبراهيم نصحى، المرجع نفسه ص ١٥٣.

(١٤) Eddy, S.k, The King is Dead: Studies in the near Eastern Resistance to Hellenism 334- 31 B.C (Nebraska, 1961) P. 324 FF

(١٥) Ibrahim, M.A., Aspects of Egyptian Kingship according to the inscription of the temple of Edfu, (1960) P. 210

(١٦) Ibid, p. 211 .

(١٧) Eddy, Op. cit, P. 287 .

(١٨) Ibrahim Op. cit P. 211 .

(١٩) Ibrahim OP. cit P. 211

(٢٠) د. إبراهيم نصحى مرجع سابق جـ ٤ ص ١٨٢

(٢١) Bevan OP. Cit, P. 194 .

(٢٢) د. إبراهيم نصحى مرجع سابق جـ ٤ ص ١٨٤ وما بعدها

(٢٣) Bowman, A.K, Egypt after the pharaohs 332 B.C. 642 A.D. (British museum Pub, 1986) P. 31

(٢٤) Bowman, OP. Cit p.31

(٢٥) Marianne Euentch - Ogloue FF, "Noms propres pres imprecatoires" in B.I.F.A.O. 40 (1941), P. 117 - 133

Ibrahin op. cit p [illegible]

(٢٦) أرمان أ، ديانة مصر القديمة نشأتها وتطورها ونهايتها فى أربعة آلاف سنة، ترجمة د. عبد المنعم أبو بكر، د. محمد أنور شكرى. ص ٢٠٧ ـ ٤٠٠.

(٢٧) حسن س.، مصر القديمة جـ ١٥ ص ٢٣٧ : ٢٦٧,

(٢٨) Ibrahim OP. Cit P. 212.

(٢٩) Ibid P. 213 .



دراسة معمارية

شادى عبدالسلام
صلاح مرعى

البيت والخيمة في ريف إدفو وأصلهما التاريخي

قمنا بدأنا شادى عبد السلام وأنا هذه الدراسة عام ١٩٨١ بعد مسح للبيوت والخيام فى أربع قرى مواقعها مختلفة حول إدفو وهى :-

العطوانى: مبنية فوق التلال الصخرية شرق النيل.

كلح الجبل: تقع على حافة الأرض الزراعية غرب النيل.

كلح الصعايدة: وسط الأراضى الزراعية غرب النيل.

فوزه: وسط الأراضى الزراعية شرق النيل.

اخترنا مجموعة من البيوت والخيام يتمثل فيها الملامح الأساسية السائدة لعمارة هذه النوعية من المبانى فى القرى الأربع، وتم تصنيفها فى مجموعات كل منها يشكل نمطا يتشابه فى خصائصه المعمارية. ورصدنا فى هذه الدراسة ثلاث مجموعات من البيوت ومجموعتين من الخيام. وقام شادى بمهمة التصنيف والتصوير الفوتوغرافى. وقمت برفعها ورسمها معماريا ..

وبالرجوع إلى أمثلة البيت المصرى القديم أمكن التوصل إلى سمات مشتركة بين بعض أمثلته وبين ما رصدناه من مجموعات فى ريف إدفو وتصل هذه السمات فى بعض الأمثلة إلى حد التطابق.

أولا: البيوت

مجموعة (أ)

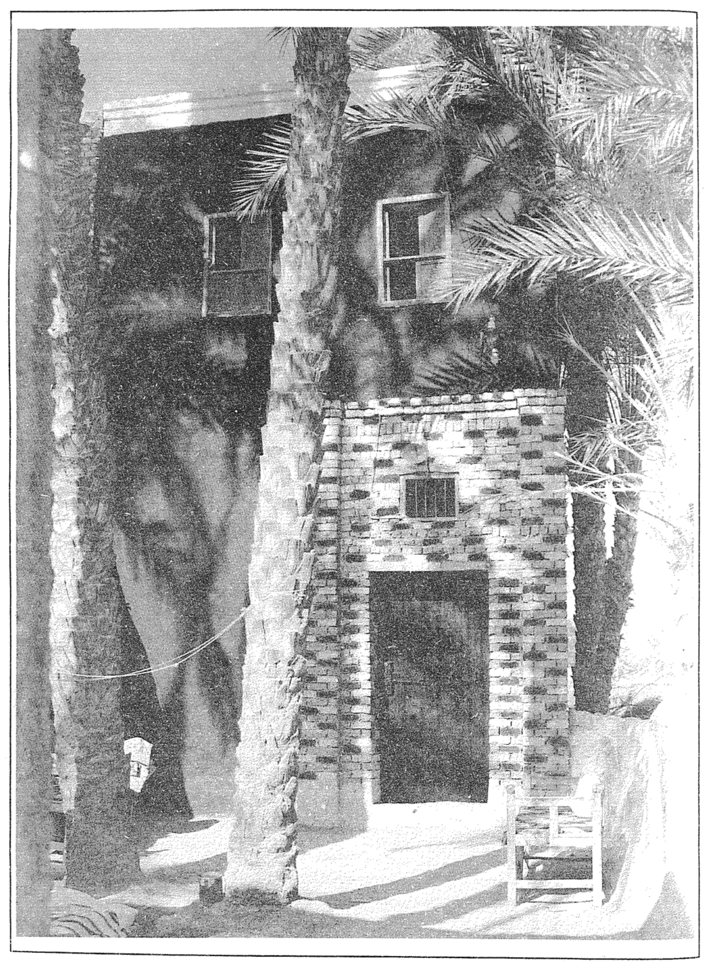
البيت من هذه المجموعة طابق واحد، ويتكون من غرفة أو عدة غرف متجاورة على خط واحد أمامها ردهة مستعرضة يظلل سقفها أبواب الغرف، تستخدم هذه الردهة كمتعد وتطل على فناء يحيطه سور، ويحتوى الفناء على ملحقات البيت (كنيف - فرن - مزيره، حظائر للدواجن والحيوانات - مخازن)

والبيت مبنى من الطوب اللبن أو قشر الجبل[١] والطمى حسب الخامات المتوفرة وأسقف الغرف وبعض المخازن والحظائر على شكل قبو مبنى بالطوب اللبن، أما المقعد وبعض الحظائر والمخازن فأسقفها من الخامات الخفيفة مثل جذوع النخل أو فروع الأشجار والبوص أو السمار أو سعف النخيل.

وتستخدم الغرف للنوم وقد تخصص غرفة واحدة للمعيشة. والمقعد للاستقبال وللمعيشة، والفناء للأعمال المنزلية.

أمثلة :

أ/١، أ/ ٢ بيتان متجاوران من قرية العطوانى البيت الأول يسكنه الأب والثانى يسكنه الابن.



أ/١ ويتكون بيت الأب من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) مقعدين (٣) فناء (٤) - كنيف (٦) وفرن (٧) وحظائر (٨) ومخزن (٩) ومزيرة -١٠)

أ/٢ ويتكون بيت الابن من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) - مقعد (٣)- فناء (٤) - كنيف (٥) - مخزنين (٦) - مطبخ.

أ/٣ من قرية العطواني ويتكون من: غرفة نوم - (١) - مقعد (٢) - فنا ء (٣) - فرن (٤) - حظيرة (٥)

وتتشابه هذه المجموعة من البيوت مع نموذج مصغر من الفخار (أ أ/١) يعود تاريخه إلى الأسرة السادسة[٢] وهو يمثل أحد أشكال البيت فى مصر القديمة.

فالمقعد ملاصق لغرف النوم ويظلل أبوابها. بل وتتشابه واجهة المقعد فى المثالين (أ/١، أ/٢) تمام التشابه مع واجهة المقعد فى النموذج المصرى القديم. ويتشابه سور الفناء فى المثال (أ/٣) مع نموذج مصغر من الفخار [٣] (أ أ/ ٢) من الدولة الوسطى

مجموعة (ب)

البيت فى هذه المجموعة من طابقين، ويحتوى الطابق الأرضى على غرفتين متجاورتين أو أكثر على خط واحد، وأمام الغرف مقعد يطل على فناء يحيطه سور ويحتوى الفناء على ملحقات البيت ويتكون الطابق العلوى من غرفتين على الواجهة أمامهما أو بينهما مقعد علوى، أسقف الدور الأرضى على شكل قبو مبنى من الطوب اللبن وبقية أسقف البيت من المواد الخفيفة والسلم فى بعض الأمثلة محمول على قنطرة من الطوب.

مثال (ب/ ١)

بيت من طابقين يحتوى الطابق الأرضى على غرفتين أمامهما ردهة مستعرضة تستخدم كمقعد لها باب يفتح على الفناء ونافذتان تطلان عليه. ويصعد السلم ملتصقا بالحائط الجانبى للفناء ليصل إلى المقعد العلوى. الذى يطل على الفناء خلال فتحة كبيرة يتوسطها عمود مستدير وخلف المقعد غرفتان للنوم.

ويتشابه التكوين المعمارى لهذا البيت مع النموذج المصغر (ب ب/ ١)[٤] والذى يمثل أحد البيوت فى مصر القديمة ويرجع تاريخه إلى الأسرة السادسة وينحصر الاختلاف بين المثال (ب/١) والنموذج القديم فى مقعد الدور الأرضى حيث واجهة الأول تحتوى على باب ونافذتين بينما واجهة الثانى بها أعمدة وتفتح على الفناء ولا يعد ذلك اختلافا جوهريا.

مثال (ب/ ٢)

من طابقين تم بناؤه على منسوبين من الأرض الصخرية الجبلية. يحتوى المنسوب الأول على الدور الأرضى بأكمله ويحتوى المنسوب الأعلى على جزء من الدور العلوى (فناء (٤) + غرفتين (٢) والجزء الآخر (غرفتين نوم (١) + مقعد (٣) تم بناؤه فوق غرف الدور الأرضى الثلاث المتجاورة ويصل سلمان بين الدور الأرضى والدور العلوى الأول مبنى من الخارج فوق ميل الجبل والثانى تم بناؤه فى الفناء داخل البيت.

ويحتوى الدور الأرضى على ثلاث غرف نوم متجاورة (١) - أمامها غرفة استقبال (٢) سقفها على شكل قبو وتغطى باب المدخل ومقعد (٣) مواز لهذه الغرفة ويمر الداخل إلى البيت بالاستقبال والمقعد حتى يصل إلى الفناء الذى يحتوى على ملحقات المنزل (فناء (٤) + أربع حظائر (٥) + مخزنين (٦) + فرن (٧) صومعة غلال (٨)

وتدلنا عمارة هذا البيت على موهبة فطرية فى التخطيط وتنظيم الفراغات المعمارية أكسبت البيت سهولة فى التنقل بين أجزائه كما أضفت على تكوينه حيوية واتزانا بعيدا عن التماثل، ولا عجب فى ذلك فصاحب هذا البيت هو بناء القرية العجوز الذى ساعد الأهالى فى تخطيط وبناء بيوتهم.

فقد استفاد من منسوبى الموقع الجبلى؛ لعزل منطقة الضيافة عن المنزل حيث يمكن الوصول إليها من الخارج دون المرور داخله، كما يمكن لأهل البيت الوصول لها بسهولة من الداخل، بالإضافة إلى براعته فى ترتيب محتويات الدور الأرضى حيث الاستقبال والمقعد عموديان على غرف النوم الثلاث. مما أتاح الدخول للمنزل تحت غرفة مسقوفة وجعل المقعد يطل على الفناء بالإضافة إلى تظليل أبواب غرف النوم، وقد أضفى هذا الترتيب على عمارة البيت تكوينا حيويا متزن دون اللجوء إلى التماثل كما ذكرنا.

ورغم هذه المقدرة الخلاقة فإن تخطيط البيت وشكله المعمارى يحمل كثير من جوهر التراث المصرى القديم، فعلاقة غرف النوم الثلاث مع الاستقبال والمقعد (بالدور الأرضى) لا تختلف كثيرا عن الأمثلة المصرية القديمة (أ/ أ، ب ب/١) حيث الاستقبال والمقعد يقعان أمام الغرف ويظللان فتحات أبوابها. أما بالنسبة للمقعد العلوى فإنه يقع فى منتصف الواجهة بين غرفتين مثل كثير من بيوت الدولة الحديثة، التى أطلق عليها بيوت المدينة [٥]، كما فى المنزل رقم (V.37.1) من الحى الشمالى بالعمارنة (ب ب/٢) (٦).

المجموعة جـ

يتكون البيت فى هذه المجموعة من طابقين ولا يحتوى فى الغالب على أفنية حيث يفتح بابه على الشارع مباشرة وإن وجدت الأفنية فهى تلتصق بالمنزل بعيدا عن مدخله ولها مدخل خاص ويقع باب

المدخل دائما على طرف الواجهة والباب محاط بإطار وكورنيش أعلى الإطار يؤكد المدخل وأحيانا يترك هذا الإطار على الطوب أو يلون. وهو دائمـــا بارزعن الواجهـة. ويقع المقعد فى الدور العلوى فوق باب المدخل وله فتحة على الواجهة فوق محور الباب.

أمثلة

جـ ١ صور لواجهات بيوت بابها يفتح على الشارع مباشرة ودون فناء.

جـ/ ٢ ـ مثال لبيت من قرية كلح الصعايدة المشيدة وسط الأراضى الزراعية. ويتكون من طابقين وله فناء أمام الواجهة(٤) ولكن بابه مستقل عن البيت. باب مدخل البيت يفتح على الشارع مباشرة، ويتكون الدور الأرضى من قسمين غرفة استقبال (١) ومن خلفها مخزن ومطبخ (٢) والقسم الثانى ردهة المدخل والسلم (٣) ويتكون الدور العلوى من غرفتين نوم (٥) ومقعد يطل على المدخل (٦) ومنور (٧) جدران البيت مبنية من الطوب اللبن والأسقف مسطحة ومبنية من جذوع النخل والمواد الخفيفة.

جـ / ٣ ـ مـــثــال من قـرية كلح الصعايدة ويتكون من طابقين ومدخل المنزل مستقل عن الفناء وباب المدخل محاط بإطار من الطوب الملون يعلوه كورنيش ويتكون الدور الأرضى من ثلاثة أقسام: ردهة المدخل (١) ومن خلفها غرف للاستقبال (٢) وردهة السلم وتستخدم المعيشة والأعمال المنزلية (٣) والقسم الثالث حظيره (٥) ومن خلفها مخزن (٤)، أما الدور العلوى فيحتوى على أربع غرف نوم ومقعد فى منتصف المنزل

وتتشابه واجهة البيت جـ / ٢ مع واجهة بين نب آمون من الدولة الحديثة (جـ جـ /٢) المرسومة على جدران مقبرته(٧) حيث تقع فتحة المقعد العلوى فوق باب المدخل وحيث يوجد إطار يعلوه كورنيش حول باب المدخل.

أما واجهة البيت جـ / ٣ فهى تتشابه مع واجهه بيت نخت (جـ جـ /١) من برديته بالمتحف البريطانى.

ونلاحظ وجود الباب دائمـا على طرف الواجهة فى كل من الأمثلة القديمة والمعاصرة.

ولا يمكننا مقارنة تخطيط البيت الحديث من هذه المجموعة من الداخل مع الأمثلة القديمة لأنه من المستحيل معرفة تخطيط البيت القديم من الداخل من هاتين الواجهتين المرسومتين.

ثانيا: الخيام

الخيمة مبنى منفصل عن البيت تتعاون فى بنائه مجموعة من الأسر من عائلة واحدة ويسمى باسمها ويستخدم فى إقامة الاحتفالات والمناسبات الدينية والعائلية والاستقبال ضيوف العائلة القادمين من مناطق أخرى. وكل قرية من قرى إدفو تحتوى على مجموعة من الخيام بعدد عائلاتها والخيمة تحتوى على فناء أو قاعة مسقوفة تستخدم كمقعد كبير للاحتفالات وأماكن للنوم وتشتمل بعض هذه الخيام على ملحقات لإعداد الطعام والمشروبات بالإضافة إلى مزيرة وكنيف أما الخيام التى لا تحتوى على مثل هذه الملحقات فيتم إعداد ما يلزم من طعام ومشروبات فى بيوت أصحابها.

وقد أمكن تصنيف هذه الخيام فى مجموعتين المجموعة الأولى (د) تحتوى على فناء أمامى تلتصق بجدرانه من الداخل مصاطب للجلوس وسقيفه من المواد الخفيفة تحملها أعمدة أسطوانية أو مربعة وتستخدم كمقعد مظلل. وهناك غرفة أو كثر خلف هذه السقيفة للنوم ويحتوى الفناء على ملحقات الخيمة والمجموعة الثانية (هـ) تحتوى على قاعة مسقوفة تتوسطها أعمدة تحمل السقف وقد يوجد ملقف بسقف القاعة للتهوية أو يبنى السقف على منسوبين للإضاءة والتهوية (Clear story) وغالبا ما توجد مزيرة فى هذه القاعة كما يوجد غرف بعرض القاعة للنوم.

ورغم أنه لم يصل إلينا من مصر القديمة مبان مستقلة للضيافة والاحتفالات إلا أن أصل هذه الخيام وثيق الصلة بالبيت المصرى القديم. فالمجموعة (د) تشبه فى تكوينها المعمارى نماذج بيوت الروح (أ أ /١) من الدولة الوسطى كما تتشابه مع نموذج بيت ماكيت رع [٨] من الدولة الوسطى أيضا (د د / ١)

أما النموذج هـ فإنه يحتوى على عناصر معمارية مثل القاعة ذات الأعمدة والملقف والسقف المبنى على منسوبين للإضاءة كلها عناصر متواجدة فى العمارة المصرية القديمة ولو فصلنا قاعة الاستقبال عن بعض بيوت الدولة الوسطى والحديثة (هـ هـ / ٢) منزل من اللاهون، (ب ب /٢) منزل من الدولة الوسطى لوجدنا أنه يتشابه مع الخيمة من المجموعة (هـ) .

فالسقف محمول على أعمدة ويرتفع عن أسقف الغرف المحيطة به فى بعض الأمثلة للإضاءة والتهوية.

ملاحظات أخيرة

إذا كـــان لى أن أوجـــز بعض الملاحظات الإضافية والتى تؤكد الأصل المصرى القديم لقرى المنطقة. وهى كما يلى.

١ ـ لم يتغير ضرب الطوب اللبن الآن كثيرا عن صورته فى الماضى فنجد القالب الخشبى نفسه المستخدم والمهن المصورة نفسها على جدران مقبرة رخميرع فى طيبه.

٢ ـ بعض أرضيات الغرف داخل البيوت مغطاة بقوالب من الطوب اللبن

وقد استخدمت هذه الطريقة نفسها في تغطية أرضيات بعض بيوت العمارنة[٩].

٣ - ما زالت بعض الزخارف المصرية القديمة مثل المربعات الملونة والتي تمثل شكل الحصير، موجودة على أبواب بعض البيوت.

٤ - يفتخر سامنتو أوزير من الأسرة الحادية عشرة قائلا «ربتت ملونة من الماء من أجل مدينتي»[١٠] أي أنه أقام سبيلا للشرب مما يدل على أن ظاهرة الأسبلة المنتشرة في قرى إدفو والتي لاحظناها وقتها ظاهرة ضاربة في القدم. والسبيل عبارة عن مزيرة يظللها قبو مفتوح من الطرفين ويقام في أماكن متفرقة من القرية.

٥ - زرعت أشجار الزينة حول البيوت في مصر القديمة داخل أحواض مبنية من الطوب اللبن بشكل مخرم زخرفي مازال مستخدما حتى الآن.

٦ - مازالت وسائل التهوية والإضاءة مثل الملاقف، وارتفاع منسوب السقف على الأسقف المحيطة Clear story موجودة للآن.

٧ - لاحظنا تفضيل استخدام الأسقف المسطحة وهي من كتل الأخشاب و النخيل وتغطى بالجريد أو الغاب في الأراضي الزراعية بينما يفضل استخدام الأقبية بطرق البناء المصرية القديمة في بيوت الأراضي الجبلية ومناطق حواف الزراعة وذلك تفاديا لهجمات النمل الأبيض. كما استخدمت المواسير الحديد في هذه المناطق لهذا السبب بدلا من جذوع النخيل وتغطى بالمواد الخفيفة. ولا تستخدم هذه الطريقة إلا في البيوت ذات الطابق الواحد.

٨ - لم تصادفنا أي قبة تغطى أي فراغ داخل المنازل واقتصر ما شاهدناه منها في هذه المنطقة على الجوامع والأضرحة.

وفي النهاية فإن هذه الدراسة تعتبر بحثًا أوليًا لابد وأن يتبعه بحوث أخرى قائمة على الرفع المعماري والتسجيل لاستكمال بقية الأنماط الأولية وبقية مباني قرى المنطقة مثل المساجد والأضرحة ومباني الحرفيين المختلفة. كالفواخير ومعاصر الزيوت وورش النسيج وأن يتم ذلك بالنسبة لقرى المنطقة وأن يمتد ليشمل مناطق أخرى. وعندها يمكن قراءة تطور العمارة الريفية المصرية. واستكشاف مدلولات معنى الاستمرارية كما أراد أن يثبتها شادي عبد السلام. ■

صلاح مرعى

هوامش

١ - صخور صغيرة من الحجر الرملي «تشبه الشقف» إنفصلت عن قشرة الجبل، يجمعها الأهالي لاستخدامها في البناء في المناطق الصخرية شرق النيل.

٢ - بيوت الروح: نماذج مصغرة من الفخار وضعها المصريون من الأسرات الرابعة وحتى الثانية عشرة داخل المباني العلوية فوق حفر المقابر لتمكن روح المتوفى من تناول حصته من القرابين الجنائزية الموضوعة أمامها. وهذه النماذج لها أهمية كبيرة كمصدر للمعلومات عن البيت المصري في تلك الفترة فهي دقيقة الصنع إلى حد كبير وبها تفاصيل معمارية دقيقة مثل الأبواب والنوافذ وحاويات الماء والمؤن، وتحتوي على نماذج دقيقة للسكان وهم يمارسون أعمالهم. وبمقارنة تفاصيل العمل الموجودة بهذه النماذج المصغرة مع ما وجد من أدوات فعلية نجد مدى واقعية هذه النماذج لذا فهي مصدر مهم للمعلومات. انظر

Badawy. A. A History of Egyptian Architecture 1966 Vol 2. p. 96.

٣ - نموذج مصغر من بيوت الروح بالمتحف المصري.

SMITH E.B. Egyptian Architecture as cultural expresstion(1938). P. 200 p 1 Lxv. 1

٤ - BADAWy. A op. cit vol 2. p 15. Fig 12 IV

٥ - لم يكن هناك فرق واضح بين القرية والمدينة في مصر القديمة فإذا نظرنا إلى المفردات اللغوية التي استخدمها المصري القديم للتعبير عن المناطق السكنية لوجدنا كلمة نيوت (niwt) تعني قرية ومدينة في الوقت نفسه راجع:

د. أحمد بدوي، د. هرمان كيس، المعجم الصغير في مفردات اللغة المصرية (القاهرة ١٩٥٨) صفحة ١١٥. وراجع أيضا.

Gardiner. A.H. Egyptian grammer , Oxford, 1979 p. 272.

وراجع أيضا Faukner. R. O., A consice dictionoary of Middle Egyptian oxford, 1972. p. 125.

والكلمة الثانية التي استخدمها المصري القديم وهي (dmi) فتقبل أيضا المعنيين ودون تمييز فهي تعني القرية والمدينة في الوقت نفسه.

راجع. أحمد بدوي مرجع سابق صفحة ٢٨٧

وأيضا Gardiner, op. cit P. 602

وأيضا Faukner, op. cit P. 313

٦ - Badawy. A. op. cit..Vol III P 102 fig 58.-59

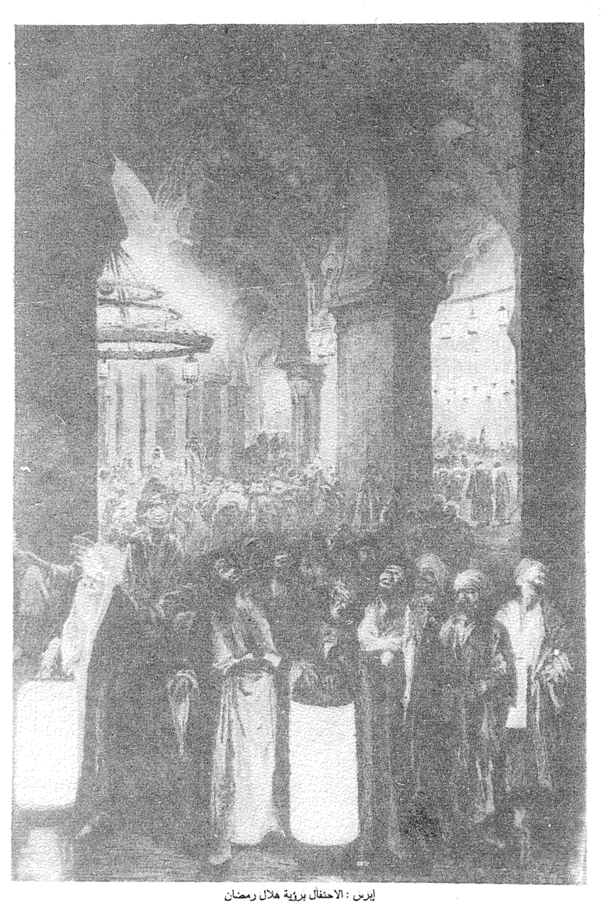
٧ - مقبره رقم ٩٠ Badawy, A. Op. cit., Vol III p. 23 fig 8.

٨ - نموذج مصغر من مقبرة ما كيت رع «المتحف المصري».

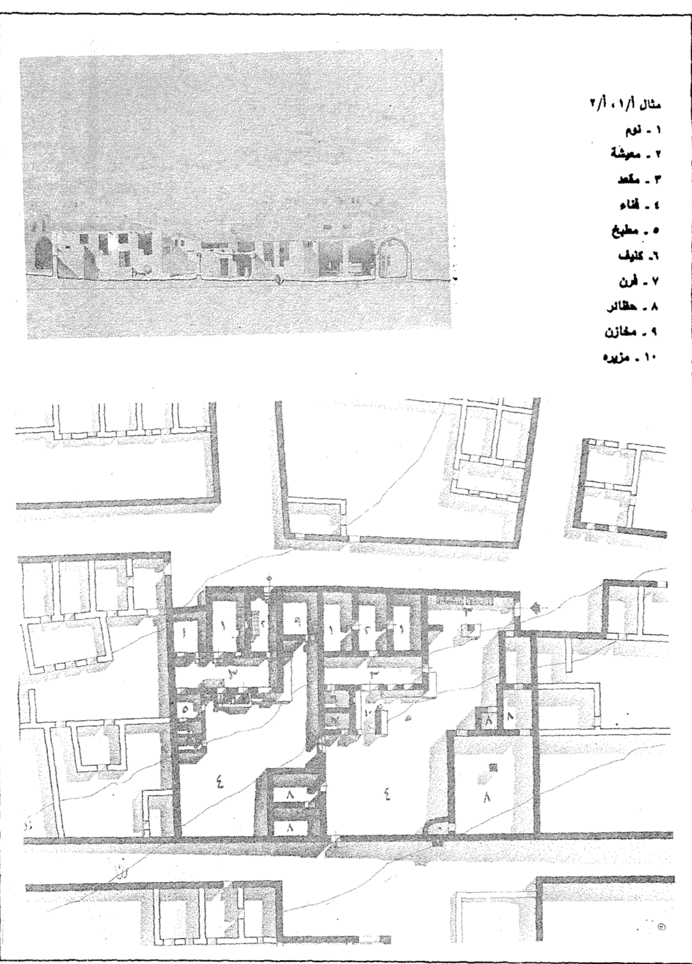
Winlock. H.E. Models of Daily life in Ancient Egypt (1955) , pl. II.

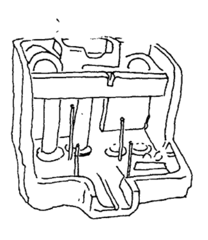
٩ - BADAWy. A op. cit Vol III p. 82.

١٠ - Varille. A. La stele de Sa ` mentor Ouser, dans Melanges Mospero (Cairo) I, 2, p 561.



إيرس : الاحتفال برؤية هلال رمضان


مثال أ/١، أ/٢
١ - نوم
٢ - معيشة
٣ - مقعد
٤ - فناء
٥ - مطبخ
٦ - كنيف
٧ - فرن
٨ - حظائر
٩ - مخازن
١٠ - مزيره



مثال : أ/٣

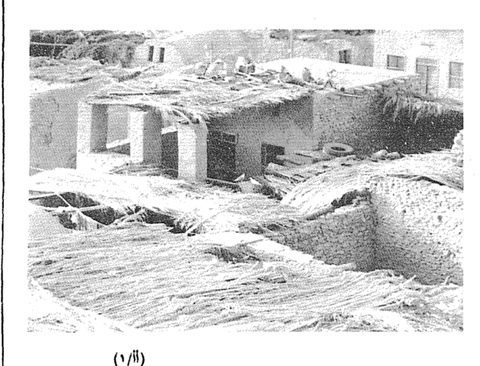
١ ـ نوم

٢ ـ مقعد

٣ ـ فناء

٤ ـ فرن

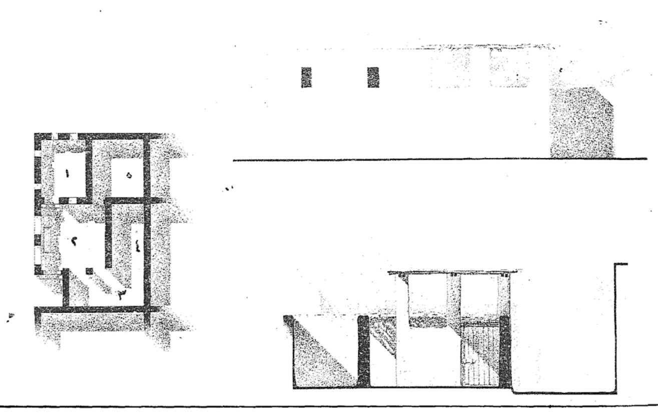
٥ ـ حظيره

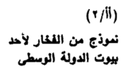


(أ/١)

نموذج مصغر من الفخار

لبيت مصرى قديم





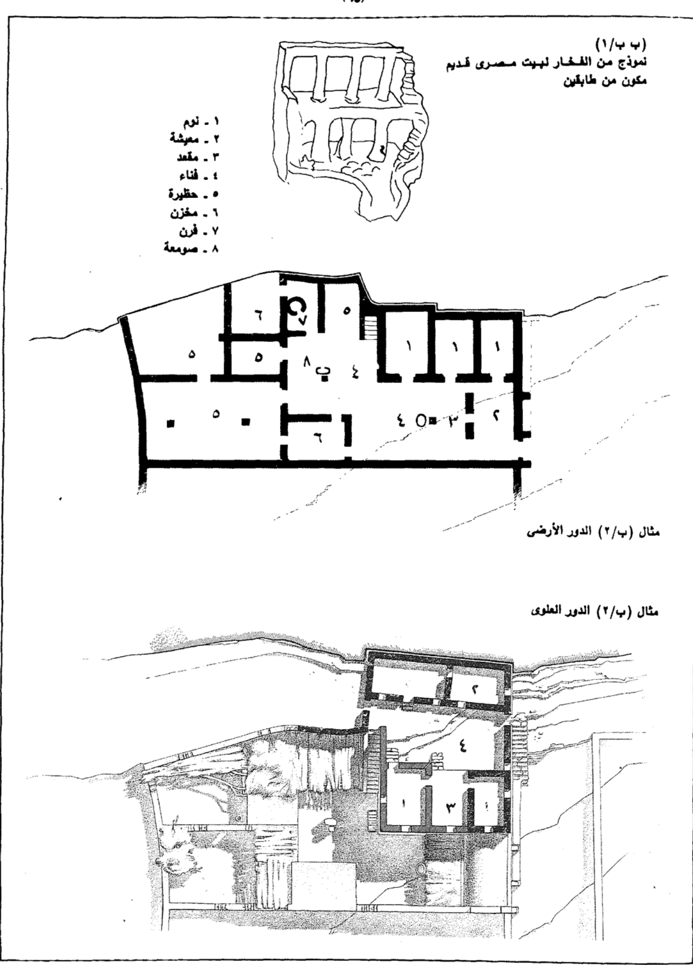
(أ/٢)

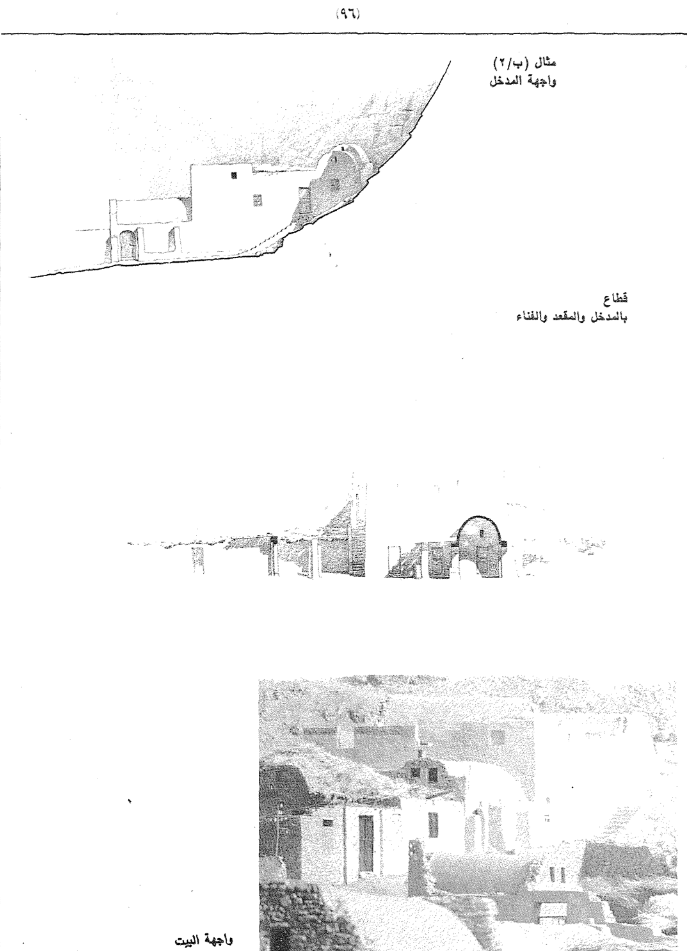
نموذج من الفخار لأحد بيوت الدولة الوسطى

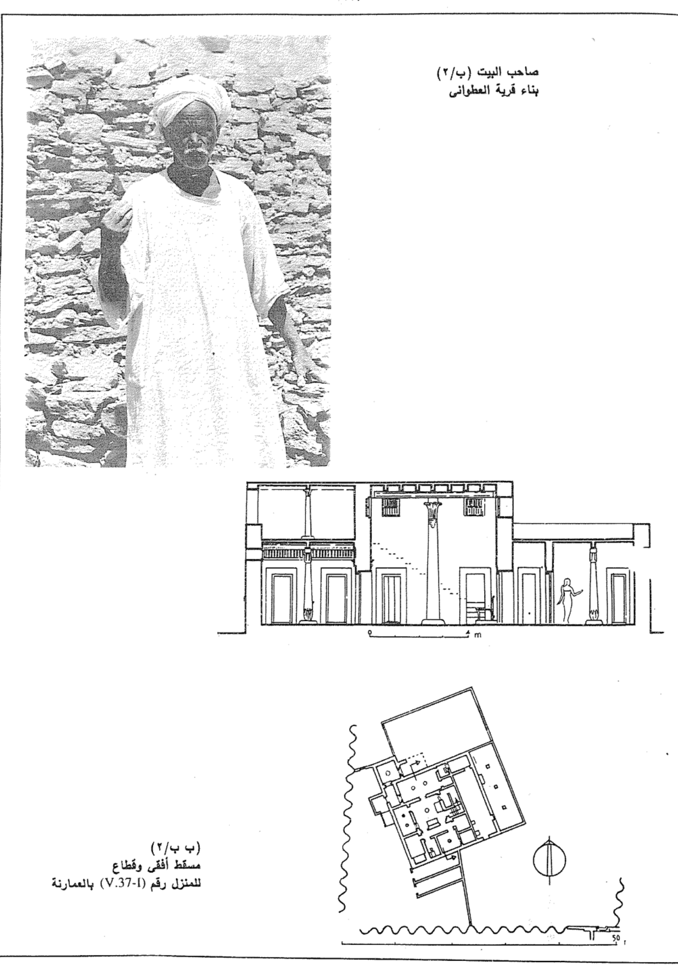




ب/١

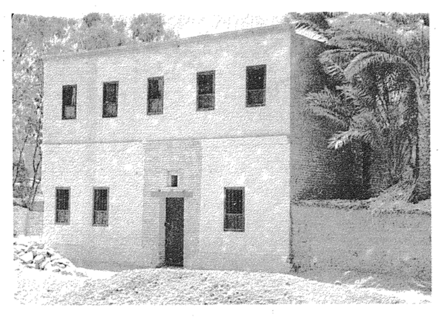

(ب ب/١)
نموذج من الفخار لبيت مصرى قديم
مكون من طابقين
١ - نوم
٢ - معيشة
٣ - مقعد
٤ - فناء
٥ - حظيرة
٦ - مخزن
٧ - فرن
٨ - صومعة
مثال (ب/٢) الدور الأرضى
مثال (ب/٢) الدور العلوى

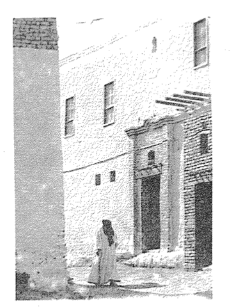

مثال (ب/٢)
واجهة المدخل
قطاع
بالمدخل والمقعد والفناء
واجهة البيت



صاحب البيت (ب/٢)
بناء قرية العطوانى

(ب ب/٢)
مسقط أفقى وقطاع
للمنزل رقم (V.37-I) بالعمارنة

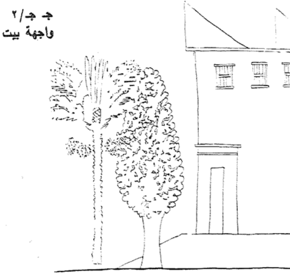




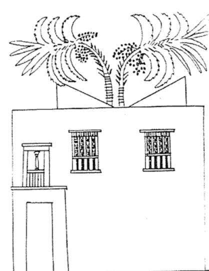


ثلاث أمثلة
للمثال (جـ/٢)

(جـ جـ/١)
واجهة بيت ناخت

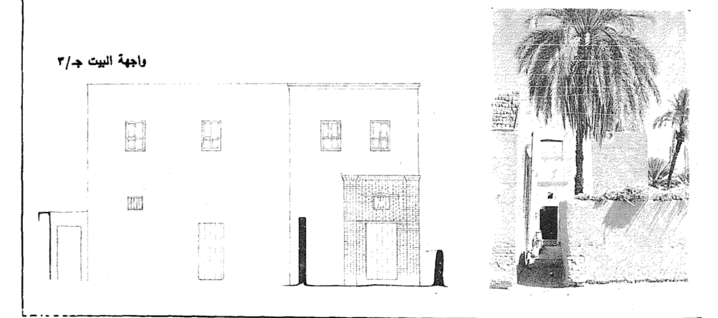


جـ جـ/٢
واجهة بيت نب آمون

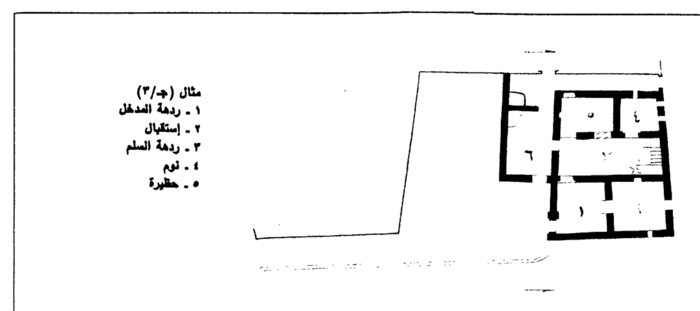


مثال (جـ/٢)
١ ـ إستقبال ٢ ـ مخزن ومطبخ ٣ ـ ردهة المدخل ٤ ـ فناء منفصل عن البيت
٥ ـ نوم ٦ ـ مقعد

واجهة البيت (جـ/٢)

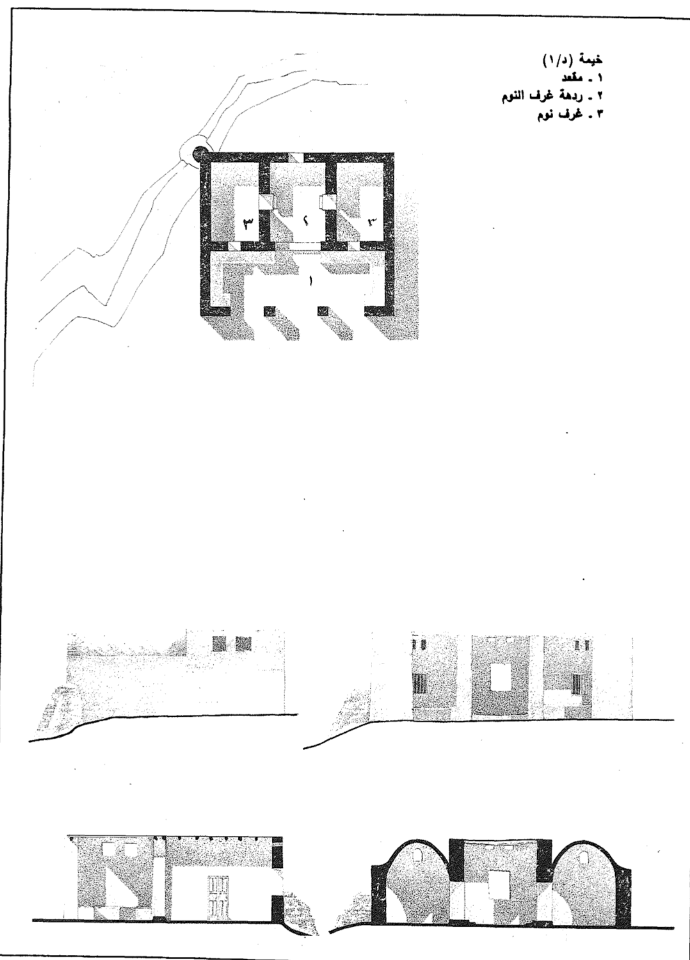


واجهة البيت جـ/٣



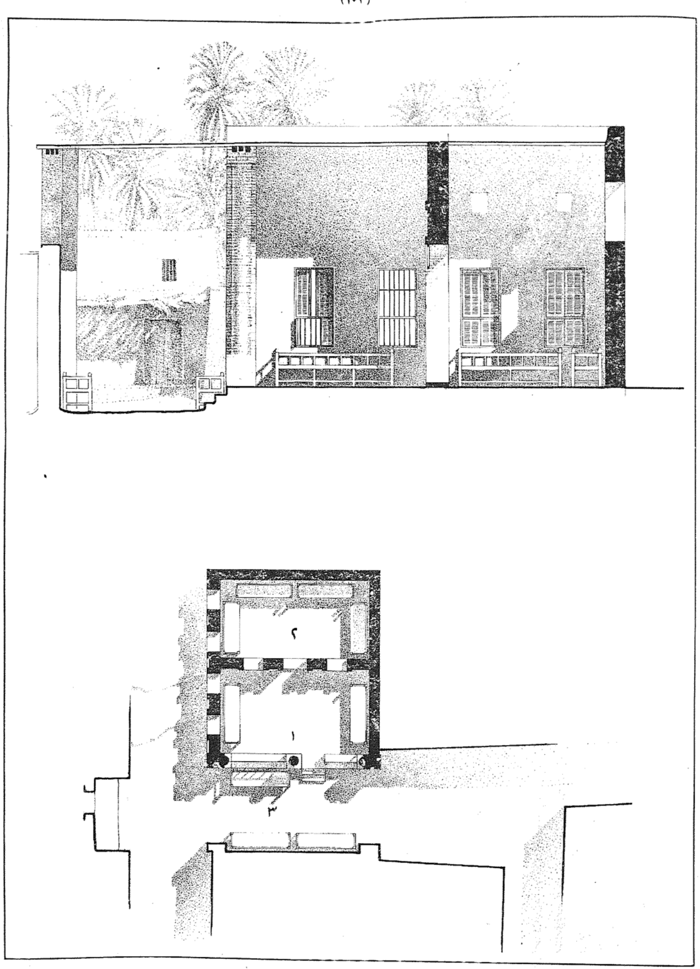
مثال (جـ/٣)
١ ـ ردهة المدخل
٢ ـ إستقبال
٣ ـ ردهة السلم
٤ ـ نوم
٥ ـ حظيرة

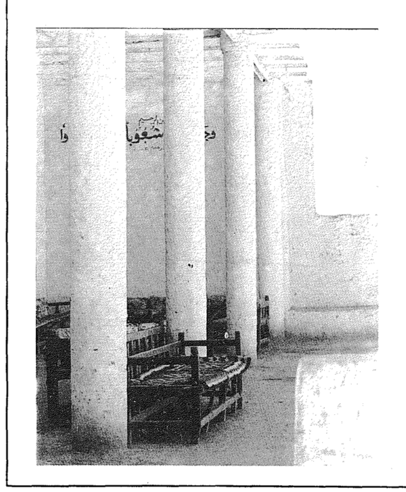
مثال (جـ/٣)


خيمة (د/١)
١ ـ مقعد
٢ ـ ردهة غرف النوم
٣ ـ غرف نوم
٣
٢
٣
١

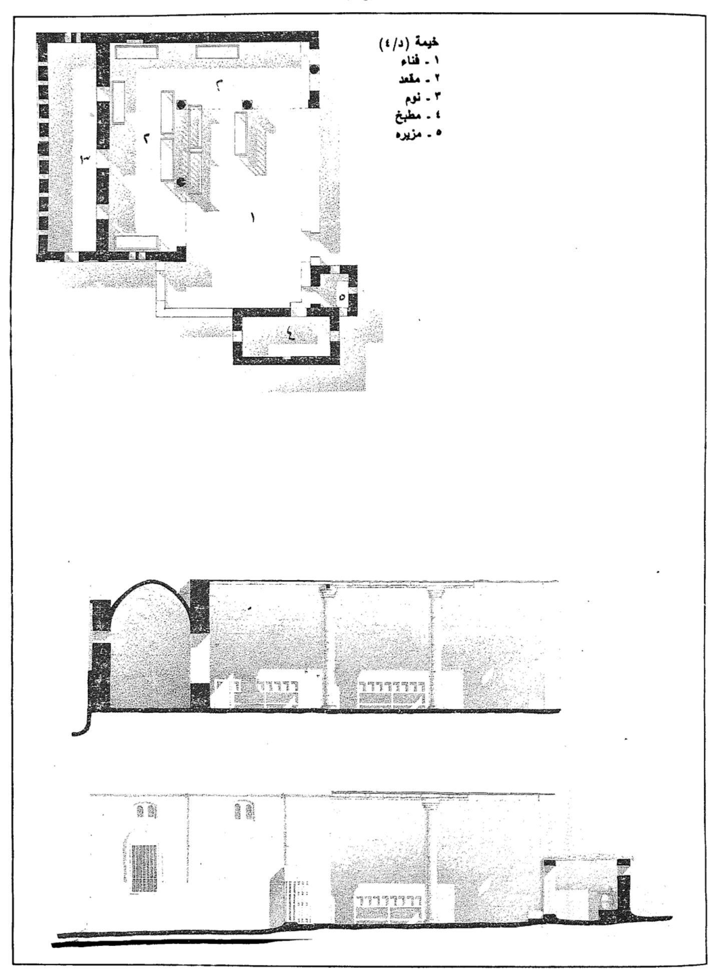
خيمة (د/١)

(دد/١) نموذج بيت ماكيت رع من الدولة الوسطى

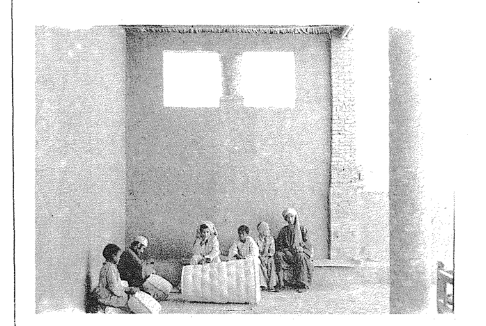

٢
١
٣

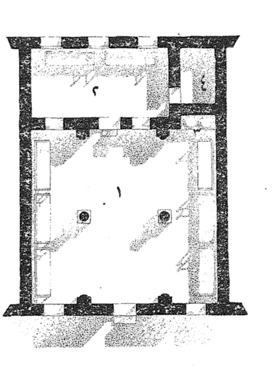


خيمة (د/٣)
١ - فناء محاط بمصاطب
٢ - مقعد
٣ - مزيره
٤ - مطبخ
٥ - كنيف
٦ - نوم
٧ - ردهة غرف النوم
٨ - مخزن

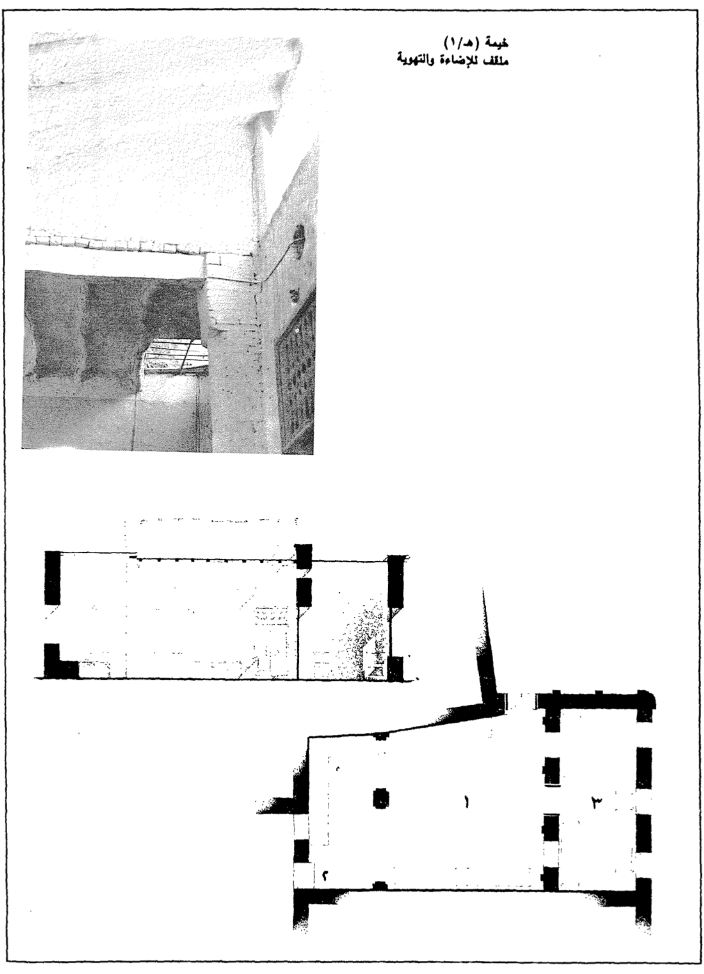

خيمة (د/٤)
١ - فناء
٢ - مقعد
٣ - نوم
٤ - مطبخ
٥ - مزيره
١
٢
٣
٤
٥

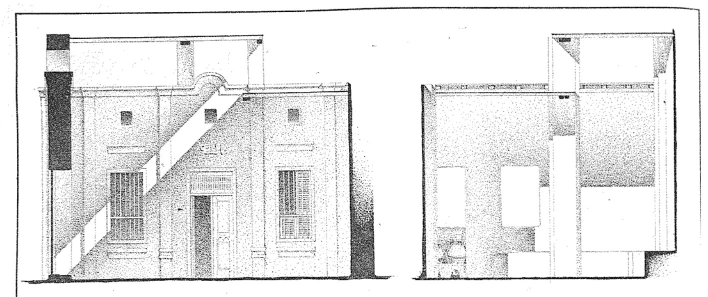
خيمة (د/٤)





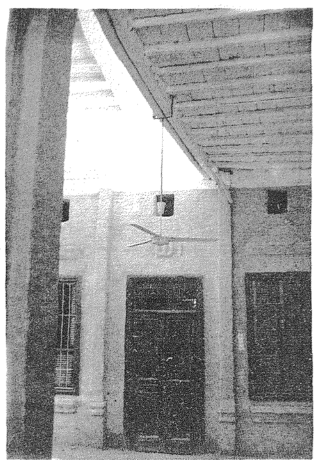
خيمة (هـ/١)
١ ـ قاعة أعمدة مسقوفة (مقعد)
٢ ـ نوم
٣ ـ مزيره
٤ ـ مخزن


خيمة (هـ/١)
ملقف للإضاءة والتهوية
١
٢
٣



خيمة (هـ/٢)
قطاعات

مدخل الخيمة يظهر بين البيوت



صورة لخيمة (هـ/٢) من الداخل
ويظهر السقف على منسوبين للتهوية والإضاءة

هـ/هـ
مسقط أفقى لمنزل من اللاهون تستخدم القاعة الرئيسية (B) فى الإستقبال والاحتفال
ويرجع أنها أصل الخيمة ذات القاعة المسقوفة مجموعة (هـ هـ)

صناعة الطوب فى مصر القديمة «مقبرة رخميرع»

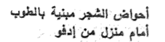




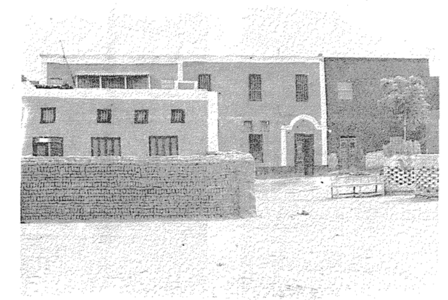


صناعة الطوب اللبن فى قرى إدفو

أحواض من الطوب لحماية الشجر أمام منزل من مصر القديمة مقبرة (٢٥٤)

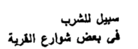


أحواض الشجر مبنية بالطوب
أمام منزل من إدفو

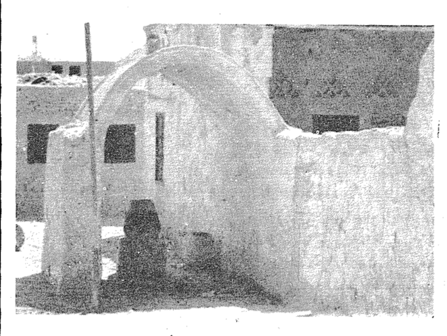


تغطيـة الأرضيـات بالطوب فى بعض منازل إدفـو على الطريقـة التى وجـدت بالعمـارنة

باب مصنوع من الجريد الملون
مازالت الزخارف المصرية القديمة من
المربعات الملونة التى تمثل شكل الحصيرة
على بعض أبواب البيوت



سبيل للشرب
فى بعض شوارع القرية





البحث عن الهوية

ڤيولا شفيق

* مخرجة أفلام قصيرة وباحثة في مجال السينما المصرية

قدّم فيلم المومياء (١٩٦٩) لشادى عبدالسلام يتميز عن السينما المصرية السائدة، ليس فقط من حيث الشكل والموضوع ولكن أيضاً من حيث التعامل مع التاريخ سواء كان على مستوى الشكل أم المضمون.

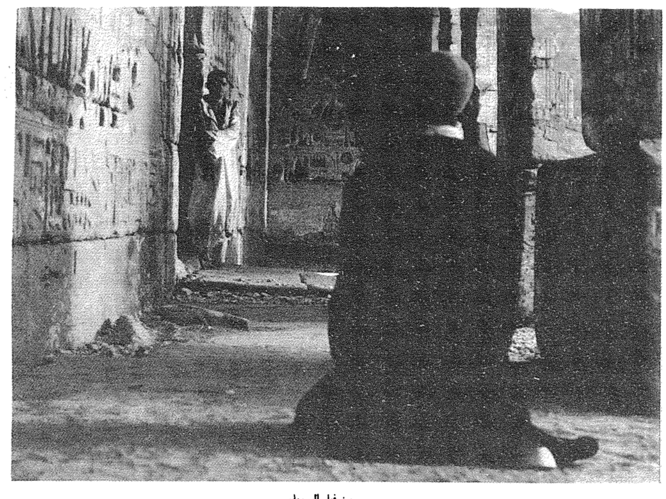
لكى نفهم ذلك الاختلاف يجب علينا أن نتعرف على النماذج المألوفة والمتداولة للفيلم التاريخى من قبل سواء كانت عن السينما التجارية. أم عن السينما الجادة.

فهناك مثلا تلك الأفلام التى أنتجت فى بدايات نشأة السينما المصرية مثل «شجرة الدر» (١٩٣٥)، «وداد» (١٩٣٦)، «لاشين» (١٩٣٩)، «دنانير» (١٩٤٠) «وسلامة» (١٩٤٥) التي اختارت قصصا مثيرة وشيقة وقد وُضعت فى إحدى مراحل التاريخ العربي الإسلامى، ولكن بدلا من محاولة إعادة خلق الأحداث التاريخية بدقة استخدمت فيها الديكورات وأسماء الشخصيات التاريخية المعروفة لقصص ميلودرامية وغنائية فى بعض الأحيان.

فيلم «دنانير» - مثلا - **لأحمد بدرخان** ملىء بالشخصيات الموثقة تاريخياً مثل الخليفة **هارون الرشيد**، ووزيره **جعفر البرمكى**، والشاعر **أبونواس** الذين عاشوا فى القرن التاسع الميلادى، وحتى جارية **جعفر** التى مثلت دورها **أم كلثوم**، وأطلق الفيلم عليها اسم دنانير شخصية موثقة تدعى «مواليا» يقال إنها ابتكرت «الموال» أى «المواليا» كما كان يدعى فى ذلك الحين، والذى أخذ عن اسمها وقد أبدعت هذا النوع من الغناء فى اللغة العامية لمدح أسيادها البرمكيين، بعد أن منع الخليفة ذكر أسمائهم فى الأشعار (١).

أما فى فيلم «دنانير» فلا نجد إشارة إلى هذه الأسطورة ورغم أن **أم كلثوم** تغنى فى أحد المشاهد الأخيرة قصيدة حزينة لسيدها، لكنها لاتستخدم اللغة العامية، بل الفصحى، ويقوم الفيلم بخلاف ذلك بتغيرات كثيرة أساسية، فهو يحول شخصية **جعفر البرمكى** من منافس حول السلطة إلى ضحية بريئة لمؤامرة دنيئة تجعل الخليفة يأمر بقتله، ويحول كذلك جاريته دنانير إلى رمز للوفاء والتضحية، لأنها تحمل ذكرى مولاها جعفر وتغنى له رغم أن الخليفة قد منع ذكراه، وهكذا يتحول صراع سياسى تاريخى إلى قصة ميلودرامية حزينة تلائم ذوق الفترة التى صور فيها الفيلم.

مع كل هذا نجد أن ديكورات الفيلم الباهرة اللامعة التى قام بتصميمها «**ولى الدين سامح**» أيضاً لاتحترم الفترة التاريخية التى اعتبرها البعض من



من فيلم المومياء

الفترات الذهبية فى الحضارة العربية الإسلامية، فهى تهدف أولا إلى إبهار المتفرج وإقناعه بعظمة وثراء ذلك العصر، ولايصعب فهم هذا الهدف نظراً لأن الفيلم صنع فى فترة كانت مصر لاتزال تحت الحكم الإنجليزى الذى يحتم على النفس المصرية أن تأكد ذاتها وأن تسترجع كرامتها أمام إهانة الاستعمار.

رغم انتهاء الاستعمار نجد الاستعمال للتاريخ (كخلفية فقط) يظل يسود بعض أعمال السينما المصرية حتى اليوم، مثل ما حدث فى «**وداعاً بونابرت**» (١٩٨٦) **ليوسف شاهين** الذى يستفيد من الحملة الفرنسية كخلفية ليس لقصة درامية تقليدية بل لقصة من قصص المخرج الشخصية التى تدور حول «أسرة» شاهين التى تعرفنا عليها فى بعض أفلامه السابقة مثل «**إسكندرية ليه**» (١٩٧٨) و«**حدوتة مصرية**» (١٩٨٢) والتى تترأسها **محسنة توفيق** فى دور الأم .و**محسن محيى الدين** فى دور الشاب الحائر بين العلم والعاطفة والذى يمثل دائماً بديلا لشخص المخرج نفسه.

ظهر فى السنة نفسها مع «**وداعاً بونابرت**»، فيلم «**الجوع**» (١٩٨٦) **لعلى بدرخان** الذى يستعرض مفهوما آخر للتاريخ، وهو الماضى كمعادلة أو رمز لحاضر ومعطياته، فجاء الفيلم الذى يتناول قصة شخص من أصل متواضع يعيش فى القاهرة خلال القرن التاسع عشر ويتحول مع بداية مجاعة انتابت البلاد إلى تاجر قمح غنى يحتكر البضاعة لصالحه ويحرم الشعب منها ولكنه يحصل فى النهاية على الجزاء المناسب، جاء هذا الفيلم فى إطار موجة كاملة تدعى أفلام «الانفتاح» التى بدأت تنقد هذه الظاهرة الاقتصادية وردود أفعالها الاجتماعية عبر شخصيات رأسماليين مجرمين لايفكرون إلا فى المكسب السريع حتى لو كان بوسائل غير شرعيه، ويلاقون دائماً فى النهاية مصرعهم أو على الأقل عقاباً مناسباً.

ويأتى فيلم «**الجوع**» بنقده الاجتماعى تابعاً لسينما الالتزام السياسى والاجتماعى التى نشأت مع بداية الاستقلال فى فترة الخمسينيات والستينيات والتى يعتبر أبرز مثل لها فيلم «**الناصر صلاح الدين**» (١٩٦٣) **ليوسف شاهين** والذى اشترك فى كتابته كل من **نجيب محفوظ**، **يوسف السباعى**، و**عبدالرحمن الشرقاوى**.

ويرمز هذا الفيلم بتناوله للحروب الصليبية إلى وضع العالم العربى الحديث أمام الاستعمار ويشير عنوانه إلى دور الزعيم القومى **جمال عبدالناصر** فى مقاومته.

ويستمر هذا النوع من استخدام التاريخ حتى الثمانينيات عندما بدأ **صلاح أبو سيف** سنة ١٩٨٠ إخراج الفيلم العراقى «**القادسية**» (١٩٨٢) الذى تناول معركة القادسية الشهيرة التى قامت عام ٦٣٦م. بين العرب والفرس فى الوقت نفسه الذى كان العراق وإيران يستعدان لحرب طويلة دامية وأخذ الفيلم طبعاً يصور الفرس فى أبشع صورة.

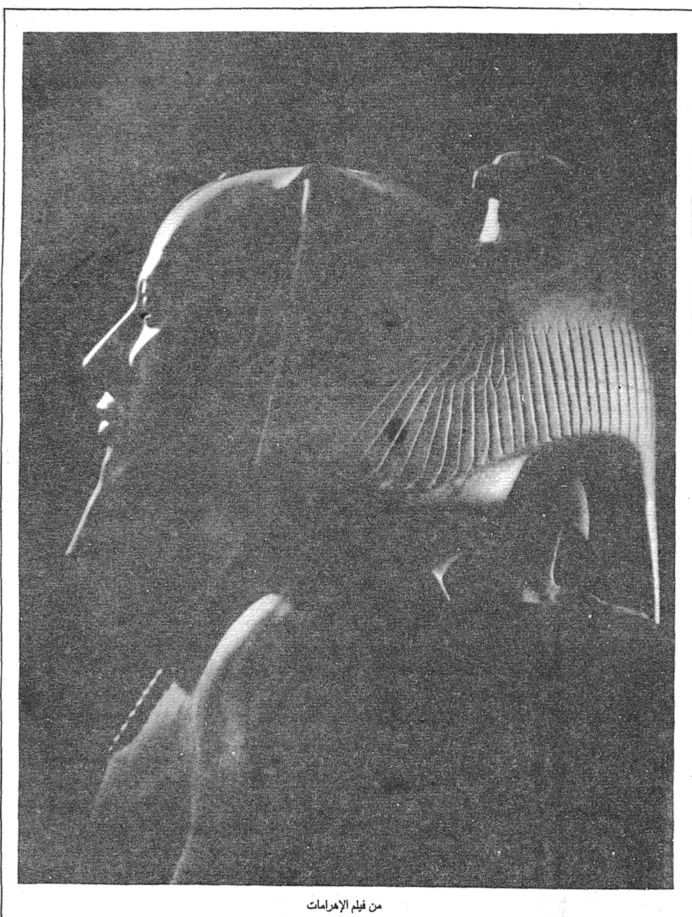
ونتبين من هنا كيف يساعد هذا النوع من الفهم التاريخى من نشر دعاية (بروباجندا) خاصة بالسلطة تهدف إلى خلق روح جماعية مزيفة لدى الشعب المتفرج أمام عدو خارجى بدلا من تنويره وإعطائه الفرصة لفهم التاريخ ونقده.

حينما ننظر إلى فيلم «**المومياء**» **لشادى عبدالسلام** نجد أنه رغم كونه فيلماً تاريخياً تدور أحداثه فى نهاية القرن التاسع عشر. فى صعيد مصر نجد أنه لايستعمل التاريخ بالطرق المشار إليها من قبل، ورغم أن قصته لاتفتقد الرمزية حيث إنها تحاول أن تعبر عن فقدان الإنسان المصرى المعاصر لهويته بسبب جهله بتاريخه العريق، وهى قصة الشاب ونيس الذى اكتشف أن عشيرته تعيش من نهب قبور الموتى مما يجعل الشك ينتابه فى أمر هؤلاء المنهوبين ويتساءل إذ ربما كانوا أجداده الذين لا يعلم عنهم شيئاً ولا يفقه حتى قراءة ما تركوه من كتابات غامضة على جدران الحوائط.

يستوحى فيلم «**المومياء**» أماكن التصوير والديكورات والملابس، وكذلك طريقة تنسيق الصور فى شكل النحت الغائر أو النحت البارز فى الفن التشكيلى الفرعونى مع النزعة نفسها للتبسيط والتجريد الذى لا يتظاهر بواقعية مزيفة ونكتشف من خلال هذا التجريد نفسه والبعد عن الطبيعة السينمائية أن الفيلم لا يحاول إبهارنا بمناظر وتقنيات فاخرة ولا يخلق روح جماعية جوفاء ولاحتى بإقناعنا بعظمتنا وإنما يتحدث بعكس ذلك عن علاقتنا بالتاريخ ذاته، وهكذا يعبر بحزن شديد عن فقداننا لتاريخنا ويطالبنا عبر رمزيات قصته أن نتقدم إلى اكتشاف ماضينا والبحث فيه حتى نتمكن من اكتساب هوية تليق بعصرنا الحديث. هوية ليست قائمة على بعض الشعارات السياسية التى تهدف إلى تثبيت مفاهيم قومية لا أحد يعلى محتواها وإنما هوية قائمة على بحث ودراسة وجدل عميق مع التاريخ. ■

الهوامش

(١) Mohemed Bencheneb; «Mawaliya, Mawwal» in: En Ensyklopeadie des Islam, Leipzg, 1913,p 867.



من فيلم الإهرامات



دراسات

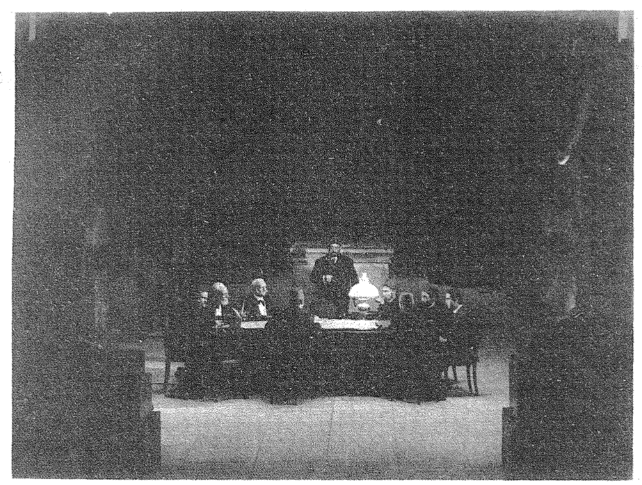
أسطورة الفيلم الأول

سامى السلامونى

* الناقد المعروف الراحل

فرغم أن النهاية كانت محتمة وكان الجميع ينتظرونها فقط بين يوم وآخر.. إلا أن رحيل **شادى عبدالسلام** جاء كفاجعة دهمت الجميع إلى حد مثير للدهشة.. وكان شادى قد تحول إلى أسطورة بظروف حياته وعمله السينمائى الفريد وبعد أن اكتسب «شموخا» شخصيا كهذا الشموخ المصرى القديم الذى كانت تعكسه أفلامه القليلة.. فهو أكثر فنانى السينما المصرية توحدا مع عمله. ففيه هو نفسه حتى كشخص حس فرعونى أو حضارى وهى الكلمة التى كان يفضلها.. بل إن فيه حتى ما يمكن أن نسميه «الإيقاع المصرى».. ليس فقط لأن قامته الممشوقة وملامح المثقف المصرى النبيل كانت تستدعى إلى ذهنك بشكل أو بآخر الأعمدة الشاهقة فى معابد الأقصر أو التماثيل الفرعونية.. بل إن إيقاعه هو نفسه فى الحركة ـ العمل وحتى المشية نفسها ـ ثم فى الحديث كان فيه كثير من إيقاع مصر كلها فى النيل الهادئ الذى يسير منذ آلاف السنين دون أن يهدر أو يصخب أبداً.. والجبل الرابض على هذا الجانب أو ذاك على شريط خضرة لايريد أن يتسع أبداً.. وبحر رمال فى صحراء لا تريد أن تنحسر أبداً.. وإيقاع ريف وصعيد يتحرك بأناة وصبر مروعين ولايهدر بالحركة إلا نادرا..

ولقد كانت هذه الملامح فى **شادى عبدالسلام** الذى كنت أعرفه جيداً تدهشنى دائمًا إلى حد أن «تفرسنى» أحياناً.. فمنذ أن «اندلع» بيننا فجأة «تيار شادى» الذى يشبه بالضبط تيار النيل القادم من الجنوب إلى الشمال بهذا الإيقاع «القاتل» الذى لايثور أبداً.. وعندما فاجأنا بتحفته الوحيدة «المومياء» الذى كان إيقاعه هو نفسه إيقاع **شادى** وإيقاع النيل.. كنا نحن بالمصادفة شباناً صغاراً إلى حد ما نبدأ وعينا بالسينما.. وكنا مبهورين بتيار **صلاح أبوسيف** وتيار **يوسف شاهين**.. وتيار **توفيق صالح**.. وكان خريجو معهد السينما يتحسسون طريقهم محاولين أن يأخذوا من هذه التيارات أفضل ما فيها ويبحثوا لأنفسهم عن مكان.. وفجأة جاء **شادى عبدالسلام** «**بالمومياء**» تيارا جديدا تماما عن كل هؤلاء وبمنهج مختلف وإيقاع مختلف.. قد يرتاح له البعض وينزعج البعض الآخر.. ولكن الجميع لم يملكوا أمامه فى ذلك الوقت سوى الاحترام.. ولدى البعض مجرد الدهشة.. مقابل الانبهار لدى البعض الآخر.. ولكن جيلا كاملا لم يكن ممكنا أن يصبح بعد «**المومياء**» كما كان قبله.. فحتى قبل أن يخرج الفيلم إلى العالم ويثير الاهتمام فى كل مكان أو يحدث ضجة.. كان واضحا أنه سينما



من فيلم المومياء

مصرية مختلفة ومتميزة.. وبغض النظر عن الموافقة على هذا المنهج فى صنع السينما أو عدم الموافقة.. بل وأيا كانت مقاييس النجاح والوصول إلى الناس بالمنطق الجماهيرى الذى لايمكن إغفاله..

وحتى الذين لم يكن شادى عبدالسلام ينفصل عن جيلهم إلا بسنوات قليلة.. وجدوا فى ظاهرة جديدة وفريدة فى السينما المصرية جديرة بالمراقبة والتأمل. فأصبح كثيرون «يدورون» حوله وحول أفلامه النادرة جداً وأنا منهم.. فلقد جاءت فترة وكنت أدور حوله وأجلس إليه بالساعات سواء فى مكتبه كمدير لمركز الأفلام التجريبية فى ستوديو نحاس أو فى بيته فى الزمالك أو فى مكتبه الليلى فى شارع فؤاد.. فأى محب للسينما لايملك إلا أن يقع فى أسر شخصية شادى عبدالسلام كما يقع فى أسر يوسف شاهين «الشخص» وتوفيق صالح «الشخص».. فهؤلاء الثلاثة بالتحديد تربطهم معًا شخصية المثقف المصرى العصرى الذى يستند إلى ثقافة غربية غزيرة ولكن مع قلق مصرى عظيم بتوظيف هذه الثقافة من أجل وطن متقدم ومستنير ومتغير.. كما تجمعهم بالطبع الجاذبية الشخصية والسينمائية التى لابد أن تجذب حولهم «صعاليك السينما» من أمثالنا.. خاصة أن الثلاثة - وكانت تجمعهم معاً صداقة ومنافسة قوية - كانوا لحسن الحظ من نوع الفنانين الذين خلقوا ليكونوا أساتذة وليصنعوا «مدارس» من حولهم.. فهم شديدو التواضع والبساطة حتى يحسوا بامتدادهم وبقاء أعمالهم وأفكارهم فى الشبان من حولهم حتى لايبخلوا عليهم بهذه الأفكار والخبرات..

بل إننى أذكر أن **شادى عبدالسلام** صحبنى معه مرة لأشهد دوبلاج بعض عبارات الحوار لفيلم «**المومياء**» وهى مسألة لايرحب بها كل مخرج.. ثم كان على بعد ذلك أن أقدم دراسة تحليلية للفيلم عند عرضه فى «نادى سينما القاهرة».. ووجدت أن هناك أشياء صعبة جداً فى فهم هذا النوع المختلف من السينما.. فجلس **شادى عبدالسلام** ساعات طويلة يشرح لى كل أسرار فيلمه بالتفصيل وبصبره الغريب المعروف..

وفى مكتب شادى فى أستوديو نحاس رأيت **محمد صبحى** لأول مرة وهو متخرج لتوه فى معهد المسرح وكان

شادى قد اختاره لدور «إخناتون» الذى بدأ يعده بمجرد الانتهاء من «المومياء».. مقتنعا بأن هذا الوجه الجديد تماما الذى لم يسمع به أحد هو أكثر الوجوه قربا من وجه إخناتون.. وكانت سوسن بدر ستلعب دور نفرتيتى وعلى أن تظهر نادية لطفى وأحمد مرعى بطلا «المومياء» فى أدوار أخرى مهمة فى الفيلم..

ومن هذه النقطة بالتحديد فيما أعتقد بدأت تراجيديا شادى عبدالسلام التى انتهت بموته.. فلقد مرت سنة وسنتان ولم يبدأ العمل فى «إخناتون»، وكان «المومياء» قد بدأ يخرج إلى العالم كله شرقا وغربا ويفوز بالجوائز.. ولكن قبل ذلك وربما أهم منه يلفت أنظار العالم إلى سينما مصرية مدهشة ومختلفة.. ولاأعتقد أن فيلما مصريا أثار ضجة وسيلا من الكتابات عنه وعن مخرجه كما فعل «المومياء».. وتحول شادى عبدالسلام إلى أسطورة.. بل إنها الحالة الوحيدة فى تاريخ السينما العالمية كلها ـ وليست المصرية فقط ـ التى يتحول فيها مخرج إلى أسطورة بفيلم واحد دون أن يقدر لهذا المخرج أبداً أن يصنع فيلمه الثانى.. إنها مفارقة بل وظاهرة غريبة وفريدة إلى حد لايمكن تفسيره أو حتى تصديقه!

مخرج عبقرى يصبح أسطورة بالمقاييس العالمية والمحلية.. وبمجرد فيلمه الأول والأخير.. ثم تمضى السنوات سنة بعد سنة.. وبالإيقاع نفسه المصرى الغريب.. إيقاع النيل والصحراء والجبل.. يظل أكثر من خمسة عشر عاما يصارع من أجل فيلمه الثانى فى وجه حالة من اللامبالاة والتبلد والغباء بل والعداء أصابت السينما المصرية حتى لايمكن فهمها. فأنا أفهم أن تستمر حالة الغباء وسوء التقدير فى أى سينما تأكل نفسها وتدمر أفضل أبنائها وتبدد عن عمد أهم قيمها ومواهبها وكأنها قررت بوعى كامل وعلى مشهد من الجميع أن تنتحر.. أفهم أن تستمر هذه الحالة لعامين أو ثلاثة أو خمسة ثم ينتبه الناس لما يحدث فيتحرك أحد ليصنع شيئًا.. ولكن خمسة عشر عاماً وأكثر.. فهذا بالتأكيد هو إيقاع النيل والجبل والصحراء الجافة التى تقتل الأخضر واليابس.

ولست أتحدث الآن عن «إخناتون» أو عن شادى عبدالسلام بالتحديد.. فلم تكن مصادفة أن هذه الخمسة عشر عاماً هى نفسها التى بدأ فيها انهيار كل الأسس والقواعد الأساسية للسينما المصرية بينما الجميع يتفرجون وربما يكسبون أيضًا من وراء هذا الانهيار الذى يدعون الآن أنه وصل إلى ذروة الأزمة التى يتحدثون عنها وكأنهم فوجئوا بها.. أو كأنهم ليسوا صانعيها.. فليست الخسارة إذن هى خسارة فيلم واحد أو مخرج موهوب واحد.. وإنما هى خسارة صناعة كاملة ويبدو أنها فلسفة مجتمع أيضاً.. فلا يمكن فصل محنة شادى عبدالسلام عن كل صور القبح والتردى وإهدار القيم المصرية الجميلة والنبيلة من أجل المتاجرة والكسب من كل ما هو رخيص وشائن.. وسينما كهذه فى ظروف كهذه لم يكن ممكناً أن تصنع «إخناتون» بل ولم تكن حتى تسمح له بأن يخرج إلى النور ولذلك فلم يخرج «إخناتون» إلى النور أبداً.. وفى تصورى أن سينما رديئة كهذه هى التى قتلت شادى عبدالسلام ومنذ عشر سنوات على الأقل وقبل أن يصيبه المرض ليطحن عظامه ويقتل روحه القلقة الشفافة ووداعته وكل رقة وطموح وأمل الفنان الحالم فيه يوما بعد يوم.. ولقد رأيت شادى عبدالسلام وهو يشكو من صداع نصفى دائم منذ أكثر من عشر سنوات.. ولست طبيبا ولست أتدخل فى مشيئة الله الذى يملك وحده أقدار الناس.. ولكنى أتصور أن هذا الصداع النصفى الذى بدأت به متاعب شادى لم يكن بسبب عضوى وإنما كان بسبب عصبى ناتج عن عدم قدرة تلك الأرواح العظيمة فى الأجساد الواهنة على احتمال الإحباط والقهر المعنوى والإحساس بضياع الأيام يوما بعد يوم وأنت واقف فى مكانك عاجز عن الحركة والتقدم.. وهى المحنة التى يمكن أن تستشرى من مجرد صداع إلى تآكل كامل ونهائى للروح والجسد معاً..

وسينما أخرى تملك عبقريا مثل شادى عبدالسلام وحتى لو لم تكن تدرك قيمة «المومياء» ولكنها انتبهت فقط عندما رأت العالم مبهوراً به إلى حد أن تخصص له مجلة «الفيجارو» الفرنسية ثمانى صفحات هذا العام فقط وبعد أكثر من خمسة عشرعاماً لم يخرج فيها غيره.. كان يجب أن تنتبه إذن إلى أنها تملك كنزاً. وكانت جديرة بأن تضع أمام هذا الفنان كل إمكانياتها لكى يصنع أفلاما وأن توفر له حتى «لبن العصفور».. وكثيراً ما كنت أتخيل أننا وفرنا لشادى عبدالسلام الفرصة ليقدم فيلما كل عام ليصبح لدينا الآن ١٥ فيلمًا من نوع «المومياء».. ولو أننا تركناه يصنع فيلما كل ثلاث سنوات لأصبح لدينا خمسة أفلام.. أو لو أننا تركناه يصنع فيلما كل خمس سنوات لنملك ثلاثة أفلام.. أو حتى لو صنع «إخناتون» قبل أن يموت».

ولكن ماحدث أنه قضى الخمسة عشر عاما وأكثر يصنع «إخناتون» فى روحه وضميره وأدراج مكتبه فقط.. كتب السيناريو وأعاد السيناريو أكثر من مرة.. ورسم المناظر صورة صورة وتفصيلة تفصيلة.. وصمم الديكور والملابس هو وابنه الروحى وتلميذه وصديق عمره صلاح مرعى وحتى قطع الإكسسوارات

وجلس ينتظر.. ومر عليه أكثر من وزير ثقافة وأوراقه تنتهي في أدراج موظفين لا علاقة لهم بالسينما ولا حتى يحبونها ولكنهم هم الذين قتلوها.. ثم سحبوا منه حتى «مركز الفيلم التجريبي» الذي حوله إلى مدرسة لنوع فريد من السينما الراقية تخرج فيها تلاميذ موهوبون كان يمكن أن يصنعوا شيئاً.. ولكن حتى الشبان من تلاميذ شادي شاخوا وشاخت أرواحهم ومواهبهم وظل هو يحاول من أجل «إخناتون» دون أن يفقد الأمل.. وكان الجميع يلقونه بكل الترحيب الممكن ويقدمون له التقدير والتكريم على أعلى مستوى ويتكلمون كثيراً ويبتسمون كثيراً ويحلفون على المصحف أنهم مستعدون لصنع «إخناتون» ولكن دون أن يصنعوه أبداً أو حتى يتحركوا خطوة واحدة.. وتركنا جميعا هذا الفنان النادر يمشي بيننا بإيقاعه الشامخ الهادئ وهو يرجو الجميع بأدبه المصري المتحضر المذهل وصوته الخفيض الذي لم يسمعه أحد أبداً يرفع نبرته درجة واحدة.. دون أن تتحرك «نخوة» أحد منا أو تأخذه الهمة لصنع شيء.. ليس من أجل شادي ولكن من أجل مصر والسينما المصرية ومن أجلنا نحن أنفسنا الذين نحمل وزر دمه المسفوح على كواهلنا جميعاً..

ولست أذكر شخصياً عدد المرات التي كتبت فيها وكتب الزملاء يطالبون بصنع «إخناتون».. ولا عدد الاجتماعات والمؤتمرات التي وعد فيها «موظفو السينما» بأن يقدموا كل التسهيلات لصنع «إخناتون».. ولكني أذكر أنني كنت أوشك أن أبكي خجلا من نفسي وأنا أسمع من شادي أنه بدأ مشروع مزرعة دواجن في بلده المنيا لكي يعيش.. ثم وأنا أرى شادي عبدالسلام ينتهي إلى صنع ديكورات الفنادق الكبيرة لكي يعيش.. ثم وهو يقابلني بهدوئه نفسه المثير وأمله المذهل وقدرته الأسطورية - المصرية! على المحاولة وعلى الاحتمال في سنواته الأخيرة دون أن يفقد ابتسامته وحسه الفكاهي الساخر المرير الكامن في أعماق محنته.. وهو لايكف أبداً عن الدوران حول مصر المتحضرة العظيمة التي لايحبها أحد ولايفهمها كما يفعل هو لأنه جزء منها.. فيصنع أفلاما تسجيلية بين وقت وآخر لحساب مصلحة الآثار.. بينما يرفض عروضا شديدة الإغراء لإنتاج «إخناتون» بأموال عراقية وسورية وفرنسية وكندية.. بل وحتى إسرائيلية.. لأنه كان يرى أن «إخناتون» لايمكن إلا أن يكون مصريا حتى لو جاع هو.. فأية عظمة وأي شموخ وأية تراجيديا لعبقري مصري أفلتناه من أيدينا.. كان قد مات منذ سنوات لحظة أنه أدرك استحالة تحقيق الحلم.. ولم يكن هذا الذي شيعناه هذا الأسبوع سوى الجسد الذي أنهكناه جميعًا بمجرد «عدم الوعي» بقيمة ما بأيدينا.. و«المومياء» التي تأخر عبورها إلى وادي الموت والخلود بضع سنوات.. فليسامحنا الله جميعاً. ■

عن الإذاعة والتليفزيون ١٨/١٠/١٩٨٦م



النحت المصرى القديم وتصميم الأزياء عند «شادى»

محمود مبروك

* مدرس بقسم النحت بكلية التربية ومتخصص فى الفن المصرى القديم والترميم، اشترك فى ترميم تمثال «أبى الهول» ٨٩ - ٩٤، وترميم تمثال «مريت آمون» بأخميم ٩٢ .

دائماً ما يواجه مصمم الملابس التاريخية مشكلتين:

أولاهما: تفسيره الخاص لطراز الملابس حسب ما يستقى من المراجع والوثائق المتاحة لديه.

ثانيهما: تحويل هذه التصميمات لمرحلة التنفيذ من أقمشة مختلفة الخامات وطرق التفصيل وإضافة الإكسسوارات عليها.

وقد يحمل الفن المصرى القديم طرزاً من الملابس يصعب تفسيرها، وذلك لما يتميز به الفن المصرى. فهو يميل إلى الرمز والتجريد أكثر من تمثيله للطبيعة المرئية.

لقد حكم الفن المصرى نسب وقواعد استمدت قوانينها من العمارة، ولايمكن فصل تمثال مصرى قديم من معبده سواء كان هذا التمثال فى مدخل البوابة الصرحية يستقبل القادم للخشوع والعبادة، أو أن تكون التماثيل فى أحضان بهو الأعمدة تسكن فى الفراغ بينها لتطالعنا واحدة بعد الأخرى، أو تكاد تختفى فى ظلمة الحجرة المقدسة لتطل علينا فى يوم محدد من كل عام بعد أن تعامدت أشعة الشمس لتنير وجه التمثال ليبدأ ميقات العبادة.

أصبحت هذه التماثيل اليوم داخل «فترينة» زجاجية، وتجمعت بالمتاحف ليس فقط بدون نظام تاريخى يحكم ترتيبها، ولكن الأهم هو فقدها لجغرافية المكان التى خرجت منه، والذى أثر بدوره على هيئة هذه التماثيل، سواء كانت لملك أو لملكة أو لأمير أو لقائد؛ فهؤلاء أولا مهما كانت وظائفهم وما يحملون من شارات الحكم وملابس وإكسسوارات هم جزء من العمارة المصرية القديمة التى تميزت بالخطوط الهندسية المستقيمة المتعامدة فى رمزية وتجريد.

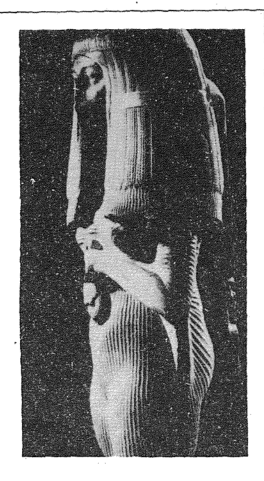
ولتوضيح ما هو واقعى وغير واقعى فى تمثيل الملابس التاريخية نستعين بمثالين فى النحت أحدهما إغريقى والآخر مصرى قديم.

فالنحات الأول يعبر فى تماثيله الإغريقية عن الإيقاع من خلال ثنايات الأقمشة المتكررة والتى تتكاثف فى أقواس وأنصاف وأقواس حتى يكاد الفنان أن يحرر الكتلة من جمودها فتتطاير كتل الملابس متباعدة فى حيوية عن الجسم، لتوضح فى واقعية جمال الجسم البشرى، وأيضاً عن طبيعة الرداء ومم يتكون، حتى تفاصيل الحياكة عند الصدر وأطراف الرداء، والنحات الإغريقى يجعل فن تمثيل واقعية الملابس وتكاثف ثناياها دليل على الدقة فى تمثيل الرداء

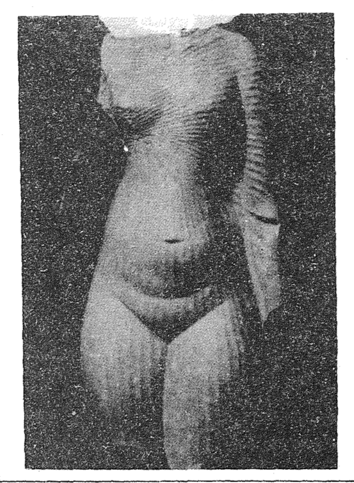




النحت الإغريقى



النحت المصرى





والذى يعرض بدوره جمال الجسم الذى يحتويه.

أما المثال الثانى فهو فى النحت المصرى القديم، حيث قام النحات بالتعبير عن الملابس بما يخدم بقاء بنيان هذا التمثال، فترابط الأجزاء التى لاتنفصل عن بعضها البعض مكونة كتلة غير قابلة للكسر تعاند الزمن كمادة وتنتظم فى إيقاع هندسى كشكل. وإظهار شكل الملابس يساعد على تماسك هذا التمثال، فأحيانا تظهر واضحة قوية لتشمل وتحمى نقاط الضعف فى الكتلة بين الأقدام أو الذراعين، وأحياناً «تمثل» برقة وشفافية حتى تكاد تحفر فى الجسم وتلتصق عند الصدر أو البطن أو الأفخاذ فى إيقاع متغير متمثل فى خطوط البليسية، الذى أخذ شكل شعاع الشمس، وعندما تلمس الإضاءة هذه الخطوط تختفى وتظهر حسب ارتفاع وانخفاض الكتلة ليظهر الرداء وكأنه التصق تماماً بالجسم ليستر أو يفصح عن جمال الجسم. فالأمر هنا يختلف بين «تمثيل» الملابس فى النحت الإغريقى عنه فى المصرى فهى عند الأخير لها قيمتها المجردة من خلال الانفعال الجمالى الخالص لكتل التمثال أو ما يسمى بالتميز التشكيلى.

بعد هذه المقدمة. يظهر تساؤل: بالرغم من عدم واقعية تمثيل الملابس عند المصرى القديم، كيف اتجه **شادى عبدالسلام** للفنون الفرعونية حتى يمكن أن يفسر ويصمم لنا هذه الأعمال؟

أن من ينظر فى الدراسات والتصميمات التى تركها لنا «**شادى**» وخاصة فى فيلم «**مأساة البيت الكبير**» تجعل المتطلع لها يقترب بها من فن النحت أكثر من غيره من الفنون مثل التصوير المسطح الجدارى أو الرسومات الخطية. وتظهر أسئلة واستفسارات.

ـ لماذا التجأ **شادى عبدالسلام** إلى فن النحت بكتله الثقيلة ليحولها إلى عالم الأقمشة ورقائق الذهب بالرغم من أن فن التصوير يحمل قيما لونية وزخارف أكثر وهذا ما يحتاجه تصميم الأزياء؟

ـ هل ذهب شادى إلى فن النحت باعتباره فناً ذا ثلاثة أبعاد وهو أقرب فى حلوله الفنية إلى الأزياء وهى أيضاً فن ذو ثلاثة أبعاد؟

ـ وماذا عن «الإكسسوارات». إن بعضها رمزى مثل التيجان الملكية سواء تاج الشمال أو الجنوب أو التاج الأزرق، ولادليل حتى الآن على وجوده أو إن كان قد استعمل فعليا.

ولذا كان قد استعمل فهو يلبس أثناء جلوس الملك على عرشه.

وماذا عن الإكسسوارات أو الملابس التى يرتديها الناس فى حياتهم العادية؟

من الصعب أن نتناول كل سؤال بإجابة منفردة.

ولكن علينا أن نتبع رؤية شادى الفنية بين اللغة السينمائية المتحركة ولغة الفن الساكنة.

لوحة العائلة الملكية

من خلف الستارة الملكية المحلاة بزهور مذهبة يطالعنا «**شادى**» فى تصميمه للعائلة الملكية بتكوين لايبعد كثيراً عن ترتيبات الأوضاع التقليدية للتماثيل المصرية، بل يتضح مدى فهم ودراسة «**شادى**» لما تحمله هذه الأوضاع من مضامين الاحترام التى تصل إلى التقديس، وأظهر «**شادى**» كيفية التصرف فى ترتيب أوضاع جديدة وخاصة فى عرضها للمجاميع وما يتفق وطبيعة العمل السينمائى دون إخلال أو ابتعاد عن روح النظام المستمد من تلك التقاليد القديمة ومع ذلك فإن مشاهد اليوم يتقبلها.

وبالرغم من واقعية الأسلوب عند «**شادى**» فى تصوير الملك أو الملكة أو ولى العهد والأمراء إلا أننا نجد تنظيما هندسيا بين الاستقامة الرأسية للأجسام مع الخطوط الأفقية لتلامس الأكتاف، أحكم كل ذلك فى تنظيم وترتيب كأنه يخضع «لبزوتوكول» وبين ارتفاع الملك والملكة ثم النزول إلى ترتيب متدرج لأسفل من الأمير الطفل إلى الأمير الجالس فى المنتصف إلى ولى العهد الذى أصبح فى المقدمة.

كل هذا يجعلنا نشعر بأنها تماثيل فى قدس الأقداس سلطت عليها الإضاءة فتحولت الحجارة إلى أجسام تنبض بالحياة ترتدى الأقمشة الكتانية الرقيقة وكأن الملابس خلفية بيضاء وضعت عليها عقود وأساور من الذهب الأصفر والأحمر المطعم بأحجار الفيروز واللازورد والعقيق تزين الأقدام وتشد المعصم لتقوى قبضة اليد الحاكمة، وتحمى الرقبة والصدر، وتعلن عن رمز الحكم على الرأس.

الإكسسوارات عند «**شادى**» لاتقل أهمية عن الملابس قد تزيد وهذا ليس بالقليل. ومثال ذلك أن شادى يوضح هذا ليس فقط فى التصميم بل أيضاً فى النص حيث يؤكد على أهمية الإكسسوارات وأنها ليست كنوزاً للفراعنة كما تسمى اليوم، وليست هذه الحلى للزينة فقط، ولكنها تحمل رسالة ذات دلالة عند ارتدائها فهو يؤكد للمشاهد من خلال الصور المرئية واللغة المسموعة ما يفسر هذه التساؤلات:

ـ هل الحزام الذى يلف وسط الملك له معنى وكذلك ألوانه؟

ـ هل القلادات التى تحيط رقبة الفرعون تختلف فى معناها عن التمائم التى تتدلى على صدره؟

ـ هل الألوان التى تحملها الأحجار الكريمة من التركواز الفيروزى أو العقيق

الأحمر أو الأخضر أو الأزرق اللازوردى له قوة سحرية يؤمن بها المصرى القديم، ولذا يرتديها الرجال والنساء من العامة أو الخاصة؟

من خلال تراتيل الدعوات لولى العهد عندما يتم تنصيبه للبلاد، تتم المراسم ويتقلد هذه الإكسسوارات.

يتضح هذا كما جاء فى النص:(١)

«أحمل إليك كبشا وطفلا من اللازورد

وأحمل إليك أسداً: صوت مردد»

ليحميك ويظل يُحميك.

مرتل- أضع من أجلك تمائم من أحجار كريمة.

كورس- من البحر الأخضر الشمالى.

مرتل- ومن الشرق.

كورس- تميمة من فيروز سيناء تحمى عينيك.

مرتل- ومن الصحراء الغربية.

كورس- تميمة من العقيق من الواحات لتحمى رقبتك.

وفيما يخص معنى الحزام الملكى يقول «شادى» فى النص:(٢)

«.... ثم يسرعان بإفساح الطريق لشابين من الحاشية يدخلان ويركبعان إلى جانب صندوق مستطيل وإن كان ضيقاً.. يحملان منه حزاما ذهبيا مطعما باللازورد والفيروز ويلفانه حول وسطه يتحركان برشاقة على ركبة واحدة أو ركبتين- دائماً أحدهما يمسك به من الخلف بينما الآخر يهرول إلى الأمام ليشبكه وهما يرددان:

«صوت تثبيت الحزام»

الشابان..

«باحترام»

النيل يحيط بوسطك..

أمواجه من اللازورد والفيروز..»

كورس يردد:

أيها اليافع العظيم..

«أنت محاط بالمياه المتجددة..

أحد الشابين:

«إلى الأبد»

كورس:» التى توحد البلاد بالحياة.

الشاب الآخر: إلى الأبد.

لوحات الكهنة:

النص:

«ثمانية كهنة راكعون للصلاة(٣)،

أمام هيكل آمون الذى يظهر فى عمق البهو»

أبواب الهياكل مفتوحة ويرى من خلالها هيكل آمون الذهبى.

شعاع ضوء يهبط فى فتحة السقف ويضىء الهيكل الذهبى.

بعض أشياء ذهبية وفضية هنا وهناك..

وكذا ملابس الكهنة البيضاء

ولكن ما عدا ذلك فكل شىء عظيم وبارد...

....

جميعهم فى ملابس ناصعة البياض وتلتف جلود الفهود حول أكتافهم يحملون شارات طويلة سوداء تعلوها رأس الكبش الفضية والنحاسية الداكنة.

«خنوم- آمون» التى تتوجها ريشة آمون الفضية.

....

الموكب يتقدم خلال الظل والضوء..... غابة من الأبيض والفضة. أشعة الضوء تهبط جادة من فتحات سقف الممر الأوسط فتلمس كل صف يمر تحتها فيتلألأ للحظة.

عندما يتناول شادى شكل الكهنة فى النص يحيط بنا هذا الغموض الهادئ الذى يمثله رجل الدين فتشمل رؤية هذا المعنى، الديكور، الملابس، الإكسسوار، والإضاءة. ولاتختلف ريشة وألوان شادى فى تصميم لوحات الكهنة. فهى ترجمة للنص أكثر منها توضيح لطبيعة الأزياء فقط أو الإكسسوار أو غير ذلك. أمامنا غلالة من الأضواء تتحكم فى تفسير الرؤية وترتيب المجاميع بين قائد وتابع ليقترب لمعان الذهب والفضة، تظهر رءوس عميقة النظر وتذكرنا بالنحات «تحتمس» الذى أبدع نحت تماثيل الملك «إخناتون» وزوجته والأميرات وهم حليقو الرءوس وتلمع جباههم كأنها منحوته من صخر بلون بشرتهم، ويتقدم الكهنة بخطواتهم الثقيلة، وتنتصب قاماتهم وتتزن حركاتهم فى صفوف نلحظ نظامها القائم المستقيم الذى لايأتى إلا بالحركة الهادفة للأمام فقط.

تستقيم ثنايات الرداء بعد أن التف حول الجزع حزام فى ربطة عريضة تكاد تقترب من أسفل الصدر، ويزداد التعبير عن ثقل القماش أسفل الركبة فى نهاية الساق، وعندما تتقدم حركة الممثل إلى الأمام يظهر تحريك هذا الثقل فى الدفع المستمر لنهاية الرداء، مما يضفى على الحركة الهدوء والوقار وتحد من الحركة السريعة وعدم الهرولة والتى تتصف بها شخصية رجل الدين، وتنتصب الشارات بين أيديهم لتحكم الفراغات بينهم وكأنها غابة من أعمدة المعابد تحتضن مجاميع تمثيلها الساكنة ليضفى على التكوين سحراً وغموضاً.

لوحة الملكة تى

النص:(٤) ...... الملكة «تى» تجلس إلى جواره منتبهة ومتألقة.. يدها اليمنى

محدودة لتعتمد ظهره كالوضع التقليدى.. بينما تطوق بيدها اليسرى أصغر أبنائها الأمير «توت عنخ آمون» البالغ من العمر عامين والجالس على حجرها، تضع على رأسها باروكة سوداء ضخمة مزودة بجناحى نسر مطعمين بالزخرف يحددان وجهها الملكى..

ويزين جبهتها الجليلة حيّتان ورأس نسر يرتفع على باروكتها تاج الأم المقدسة إيزيس المصنوع من الذهب الصلب والذى يتكون من ريشتين طويلتين وقرص الشمس».

إن المشاهد للتمثال الضخم للملكة «تى» والموجود بالمتحف المصرى يقترب أكثر من خيال «شادى» فى هذا النص، فتمثال الملكة يتساوى فى الحجم والهيئة مع تمثال زوجها الملك «أمنحتب» فى تكوين ثنائى لم يشاهد قبل ذلك فى المعابد وخاصة أن هذا التمثال وجد بالمعبد الجنائزى بالبر الغربى وفى مقدمة الطريق الموصل للأرض المقدسة حيث يدفن الفراعنة، كل ذلك يدل على مكانة هذه المرأة ليس فقط كزوجة للملك، ولكن أيضاً قائم لكل من [اخناتون - سمنخ قارع - توت عنخ آمون].

لقد خلدت أيدى النحاتين هذه الملكة معبرة عن قوة شخصيتها ليس فقط لضخامة تماثيلها ولكن أيضاً ظهور ملامحها على وجوه تماثيل الإلهة «موت» زوجة الإله آمون أهم وأشهر إله فى ذلك الوقت.

لقد عبر شادى فى تصميماته لهذه الملكة ببساطة ولم يغالِ فى تزيينها ولم يحمل صدرها أو معصمها الذهب الكثير - لقد تدثرت برداء وروب رقيق أبيض يعقد طرفاه أسفل الصدر ويذكرّنا هذا برداء الأميرة «نفرت زوجة «رع حتب»» من الدولة القديمة، وبالرغم من بساطة الرداء إلا أننا نشعر من اللوحة بالهيئة الملكية دون قسوة وبقوة الشخصية مع جمال المرأة ونبل أم الأسرة الملكية مع الرقة والعطف الإنسانى.

لم تكن تماثيل المرأة وخاصة فى الدولة الحديثة «الأسرة - الثامنة عشرة» بعيدة عن هذه المعانى، لقد استدعى «شادى» جماليات فن النحت المصرى والذى تأتى تعبيراته من الداخل لا من الخارج

فالتمثال المصرى لا يتجمل من الخارج بتفاصيل أو ملامح براقة «فالتعبير» شىء و«التأثير» شىء آخر، وليوضح النحات تعبيره يتجه إلى تغير فى النسب عن طريق المبالغة فى بعض الكتل على حساب كتل أخرى حتى يصل إلى تعبيره الخاص، والذى تنتظم فيما حوله سائر مقومات العمل النحتى. وكذلك نجد «شادى» فى تصميمه قد تعمد المبالغة فى حجم باروكة الرأس للملكة «تى» وزاد من فخامتها ليركز على وجه هذه الملكة أو يتقابل (فى تضاد) الذهب اللامع مع الإطار الأسود الداكن للشعر تحفه حروفه المذهبة من أسفل وترتفع حيات الكوبرا من أعلى لتصبح كتلة الرأس متساوية مع أكتاف الملكة الرقيقة التى تكاد تختفى داخل ردائها الأبيض الناصع، وأصبحت الملابس والإكسسوارات عند «شادى» (أحجاماً وكميات) محسوبة، مبالغ فى بعضها ويقلل من بعضها الآخر حتى يتحقق له التعبير عن شخصية الملكة فى وحدة فنية تشترك فيها الألوان والأحجام وتبرز لأول وهلة بطريقة مباشرة.

وما كان لشادى سوى الالتجاء للغة النحت للوصول إلى هذه البلاغة. ولا يمكن أن يتم هذا الإبداع إلا أن تسبقه مرحلة إعداد طويلة اهتم فيها شادى بالبحث والدراسة والصنعة والانكباب المضنى على العمل حتى يتسنى له أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق خبرته الحسية، وليعطى لنا أعمالا فنية تشرح لنا كيف يمكن أن نقرأ ونشاهد حضارة مصر القديمة.

مما سبق... كان أمامنا ثلاث لوحات فقط من أعمال «شادى عبدالسلام» فى تصميم الملابس! ■

انظر فى ملف الصور فيلم «مأساة البيت الكبير» مشاهد العائلة الملكية، الكهنة، والملكة تى.

الهوامش

(١) سيناريو «مأساة البيت الكبير» شادى عبدالسلام مشهد (١) ص ١١.
(٢) نفسه، مشهد (٢) ص ٤.
(٣) نفسه، مشهد (٧) ص ٥، ٦.
(٤) نفسه، مشهد (١٠) ص ٨.

مراجع مختارة باللغة العربية

(١) أحمد بدوى، فى موكب الشمس، ٢ جزء، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة، ١٩٥٥.

(٢) الدرد، سيريل، مجوهرات الفراعنة، ترجمة مختار السويفى، الدار الشرقية، ١٩٩٠.

(٣) سليم حسن، مصر القديمة (١٦ جزء)، الجزء الثانى والخامس، (طبعة جديدة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

باللغة الأجنبية

1 - Abubakr, A.M., Untersuchungen über die ältägyptische Kromen, Glückstadt, 1937.
2 - Amdrews, C., Amulets of Ancient Egypt, British Museum publ., 1994.
3 - Aufbruch & Dauer, Ägyptische und Moderne skulptur, München, 1986.
4 - Bissing, F. Von, Denkmaeler aegyptischer skulptar, Munich, 1911 - 14, 3 vols.
5 - Boeser, P. A. A. & Holwerda, A. E. I & L. H., Beschreibung der aegyptischen Sammlung des Niederlaendischen Reichsmuseums der Altertumer in leiden, Vol IV - VI, (Denkmaeler des Neuem Reiches) 1911 - 13.



من فيلم الكرسى



تداعيات غائمة في حضرة الذى لايغيب

حسين عبدالقادر

* أستاذ التحليل النفسى. وعلم النفس المرضى بكلية الآداب جامعة المنصورة، مدير عام فرقة الغد للعروض التجريبية.

«البلد المجهول الذى لم تتخط تخومه قدم سائح، يحدونا على أن نؤثر الصعب بين أهلينا على السهل بين أناس لانعرفهم».

هاملت (شكسبير)

«فى الفن مازال الإنسان وقد طغت عليه رغباته يستطيع أن ينتج شيئاً مماثلا لإشباع هذه الرغبات».

(فرويد، الطوطم والتابو)

بدء:

(عود للوراء

Flash Back)

فى ليلة ذات خريف شتائى بتونس العام الماضى (أبريل ١٩٩٣)، كنت مدعواً لإلقاء محاضرات حول التحليل النفسى والسينما فى عديد من جامعاتها، ومن العاصمة إلى «نابل»، إلى «صفاقس»، هزتنى أمواج الحب الذى يحضن مصر فى عيون من التقيت بهم؛ العزيزان «فتحى الخراط»، «على العابدى» (المسئولين عن البرنامج)، ومعهم كوكبة من المساعدين أخشى أن تخوننى الذاكرة فى اسم منهم، وتعانقت صبوات وجد فى الحوارات المهموسة والملتهبة معاً من طلاب يفوح عطر غدهم بأطياف مستقبل ظامئ لتحدى كيانات الفرقة للأمة العربية مغرباً ومشرقاً، ومعاتب فى الآن نفسه لدور الفيلم المصرى الذى يتدنى، ويسىء لمصر والمصريين، باستثناء أسماء قليلة من أجيال مختلفة، وبغض الطرف عما فى الدلالتين معاً من ظمأ وعتاب ـ يشى بثنائية وجدان Ambivalence(١) وإن كان للعتب ظلال فى الواقع علينا أن نسلم بها، إلا أننا كنا دوماً نبحر لشطآن أخرى بعيدة عن تفسيرات محتملة لمثل هذه البنية، ونتاخم الخطاب الإيجابى ونغوص فى موج دينامياته، مع إيضاح واجب لبعض الجوانب السلبية فى العقاب والتى كانت تكشف هى الأخرى ـ فى مستوى أعمق ـ عن جوانب حبية عميقة يكتبها ـ فى ظنى ـ الأمل الغائم والدور المصرى بتعدد أوجهه، ودون دخوله فى تفسيرات لايتسع المجال لذكرها إلا أنه من الممكن أن نجد وجهاً من أوجهها فى ذلك التعبير البسيط «العتب» نافذة قد تخفى وراءها الحب العميق»!!

فى كل الأحوال كنا نطرح فى البدء رؤيتنا فى العلاقة الحميمة بين السينما وعلم النفس. وبخاصة التحليل النفسى، ثم نقيم حواراً حول هذا الإطار النظرى نتبعه بمشاهد فيلم من اختيار العزيزين **الخراط والعابدى**، وبعدها يموج اللقاء بحوار متوهج الإيقاع، وفى صفاقس عرضنا «المومياء». وليل/ نهارى بإشراقه

المبدع «شادى عبدالسلام» يبدد ساعات تمتد فى بيئة محافظة لمدينة لما تزل أسوار الدولة الحفصية ببواباتها تلف لؤلؤ الطرق الضيقة ـ كمحار يطبق ـ وإن ذكرنا بعبق القاهرة المعزيّة القديمة.

وتترى أسئلة متداخلة، ومداخلات رهيفة متسائلة فى أحرف عشق تناغم رؤية شادى عبدالسلام، وإن لم يخل الأمر ثانية من جلجلة لأصوات عتاب راعش الخلجات لما نكص إليه حال السينما المصرية الآن إلا لندرة منها.. وكيف.. وكيف.. وتمور المعانى وتعود بنا العربة فى المساء الرذاذى إلى العاصمة لنتمكن من إدراك صبيحة يوم تال لموقع آخر.. لكنى ليلتها جافانى النوم إذ أسبح فى رؤى شادى، وأحس الأحرف عطشى كى أكتب رداً على سؤال وعدت بالجواب عليه؛ ألا يستحق شادى عبدالسلام أن يكون هناك «مكتوب عنه منكم سى حسين»؟!

وتحاول الكلمات أن تستريح على صدر المعنى، وتتوالى موجات من أحرف عشق، ولكن بريق الفيلم المتجسد من ساعات فى العيون التى دفعت الأيدى لتصفيق حاد امتد لدقائق فور انتهاء عرض الفيلم، حير القلم فى يدى، وبصعوبة بالغة بدأت المعانى ترسو فى شطآن صوفية لمبدع صوفى وعاشق ما هو بالداخل لديه «مقام حال، يتجسد فى العملية الإبداعية باعتبارها مشروعاً خلاقاً، تتم فيه معجزة التقاء ما هو داخلى بما هو خارجى قبل أن يخضع لاختبار الواقع»(٢)، وكان طبيعياً ـ لدى ـ أن تعاندنى الكلمات إذ أنّى لمدها ومستدعياتها أن تبلغ أعاليه.. ولم يكن أمامى غير اللجوء لتلقائية تتشابك مع ندرة المراجع التى أحملها فى سفرتى، وتصاعد الوجد المحلق للتداعى الطليق Free Association، وحملنى جناح شادى المتوهج بأطياف رؤاه، لكن كيف ينهمر التداعى وهمهمات الإحساسات بالقصور عن بلوغ شطآنه ترقب جريان الأحرف.. ورغمها كتبت.. فألف معذرة شادى عبدالسلام فرحيق إبداعك يعلو فوق الكلمات، ويتخطى لما وراء الواقع ترانيم أكوان وتكوينات وبناء فيلمى خطف مد بريقها موتك/ الحياة، إذ الخالدون فوق الحياة والموت، وإن كان حلمك الطواف بفنك وبمصرك وبتراث الفراعنة لم يتواصل بعد، وكيف له أن يتواصل ومتغيرات كثيرة كثيرة لقوى الإنتاج

من فيلم المومياء



وعلاقاتها وأبنيتها قد تبدلت، وأثمرت - وياللأسف - حنظلا نراه في كل يوم وعلينا أن نتجرع غصصه في واقع رديء، يامن فتحت باب الشرنقة المشتاقة للخلق الممهور بإبداع متخطٍ ، متعالٍ، فكيف يا لؤلؤ محار رأيته في قلوب مشاهدي فيلمك أن نبلغ قامتك؟! لكنها الضرورة المطلقة التي عانقت ساعتها الحرية المطلقة كي أكتب عنك أملا في زمن يجيء، مدركا أنه «لا الاستبطان ولا حتى التأمل الفينومينولوجي يمكنهما أن يجتازا حاجز اللغة... إذا ما اعتبرنا اللغة فاصلة وموصلة للشعور واللاشعور»(٣)، وليلتها تداخل الأبكم في الأصم (شعوراً ولاشعوراً) لعجز الكلمة عن التعبير عما رأيته حبا لمصر في عيون الآخرين من فرط النشوى بإبداعك من ناحية. والأسى الذي يترسب من الذاكرة في حزن صخري لما آل إليه الحال من ناحية أخرى.. واختنقت لدى الكلمات يومها، ورغمها فقد كتبت!!

إطلالة:

(لقطة عامة Panorama)

أعرف أن أي قراءة جديدة أمر ليس سهلا، فالكائن الإنساني - للوهلة الأولى - أسير المألوف والعادة والمتاح والممكن، لكنه أيضاً - وبخاصة لو أمضينا مع تطوره الإنساني في صراعه مع الواقع والحياة. لرأيناه - انبثاقاً للجديد وصراعاً من أجل الأمثل وماكان يبدو مستحيلا، وكأننا بإزاء إنسانين لا إنسان واحد، قد يركن طويلا للمتاح ثم ينبثق نبع للجديد في الواقع الممتد بأفق الميسور والسهل، إذ يأتي فرد (أو جماعة) عبر جدل المعرفة والجماعة يدرك (أو يدركون) أن أعمق الأرض يحتاج للجديد ويعمل من أجله. إنه البعث الذي يرهص بغد آخر، وبرؤية أخرى تتجاوز ما هو قائم في هذا الواقع أو ذاك، في هذه التقنية والنظرية أوتلك، في هذا التيار الفكري أو غيره. وهكذا تتجدل خيوط للمعرفة ليزهر من رحم القديم ما يتخطاه الجديد لسيرورة كان لزاماً أن ينطلق من إسارها إلى رحابة المتجدد والمغاير. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا نصدر عن وجهة نظر ترى أن الإنسان وبالحتم هو عضو في جماعة حتى «الناسك في الصحراء إنما هو وبالحتم عضو في جماعة ولايمكن فهمه إلا إذا عرفنا إلى أي جماعة ينتمي وإن فصل نفسه عنها جغرافيا»(٤)، وهنا قد يظهر قدر أولئك الذين يزرعون برعماً للغد ويضربون في المجرى، مع التسليم بأن القدر في حضارتنا المعاصرة إنما هو من صنع الإنسان.

لكن ترى هل نتقبل ذلك الرافد (أو النهر) الذي يشق مجراه في اتجاه لم تؤلف ضفافه من قبل؟!.. تلك هي المسألة مع اعتذارنا لتساؤل هاملت وإجابته معاً «تلك هي المشكلة That is the question ، أو ذلك هو السؤال.

مدخل لابد منه - في ظني - لو أحسبني بحاجة للاستطراد حول دلالته، وبنيان معنى التوافق Adjustment الحق، لاتوافق «البرذعة الاجتماعية» لأولئك المسايرين. الذين لايستطيعون فهم التوافق الأبولوني (التوافق الحق) توافق **شادي عبدالسلام**، توافق المبدع والخلاق (فنانا أو عالماً أو طلعة) الذي يدرك أن قيمة الوجود - كينونة، إنما تكمن في الصراع ضد المألوف(٥) وها هي بنية الوقائع - حتى في معطيات الحياة اليومية - تؤكد ما تقول وحتى بدون أن نضرب في تاريخ إنساني بعيد انتهى لحضارة لاتعرف المستحيل وتأتي في كل يوم بجديد قد يلقى من المعارضة مالاسبيل لتحقيقه بغير المضي والإصرار والفهم والبصيرة وجدل المعرفة. ويكفي أن أذكر بموقف معاصر من تاريخ التحليل النفسي. الذي كان بذاته ثورة كوبرنيكية على المألوف، ورغمها واجه «لاكان» Jacques Lacan (٦) عندما نادى بقراءة جديدة لفرويد (أو إعادة قراءة Rereading) كثيراً من العنت وسوء الفهم من أن المدرسة الفرنسية في التحليل النفسي كانت مهيأة لهذه الثورة الجديدة التي ترهص بغد آخر في منحى علمي ترى مراجع عدة أن الواقع الثقافي الفرنسي كان أرضاً خصبة له إذ يكفي أن تعرف أن شيري تيركل Shery Turkle في دراسة لها عام ١٩٧٤ قد وجدت أن نصف الباريسيين في عينة بحثها قد ذهبوا للتحليل، كما أصبح التحليل النفسي «موضة عامة»(٧) لكن ها هو **لاكان** يضطر للانسحاب من الجمعية الدولية للتحليل (عام ١٩٥٣) بقدر ما كانت القطيعة مع جمعية باريس، وينسحب معه جمهرة من المحللين النفسيين سرعان ما يعود جلهم لرحم المألوف، إن خوفاً ورهبة من الجمعية الدولية الأم. وإن .. وإن.. وإن «اعترفت الجمعية الدولية بمجموعة باريس وعادوا للجمعية ومنحوا حق التدريب للمحللين النفسيين وهو ما يطلق عليه البعض الانقسام الثاني (٦٣ - ١٩٦٤)»، وينتقل «لاكان» لمدرسة المعلمين العليا ويؤسس مدرسة باريس للتحليل النفسي الفرويدي منذ يونيو عام (١٩٦٤)، ولكن لاكان إذ يوقن بالجديد ويقدمه وينظر له، يحقق مرحلة جديدة تمتد حتى بعد وفاته ولاتقف عليه بل كسبت أنصاراً للجديد وانسحب منها البعض فما أكثر تمرد الأبناء وتوالي الجديد - إلا أن التحليل النفسي الأرثوذكسي نفسه، قد تبدلت عديد من مفاهيمه المستقرة والثابتة من خلال التنظيرات الجديدة التي أصبحت بذاتها مدخلا لجديد آخر، وهكذا دواليك.

أقول ذلك. لأن قراءة جديدة واجبة للسينما المصرية، ويكفي أن تشير إلى زاوية تاريخية فحسب، حيث كان التاريخ المألوف لأول فيلم روائي مصري يبدأ

من فيلم «ليلى» لعزيزة أمير، والذى تم عرضه للمرة الأولى يوم الأربعاء ١٦ نوفمبر ١٩٢٧، وإذ بالقراءة الباحثة الجديدة تؤرخ له بفيلم «فى بلاد توت عنخ آمون» الذى قدم فى السادسة والنصف مساء أربعاء آخر الحادى عشر من يوليو عام ١٩٢٣ بسينما چيك ماتوسيان وقام بتأليفه وإخراجه وتمويله محام معروف بالقاهرة آنذاك وإن كان من أصل إيطالى فيكتور روسيتو، لكن - وهو الأهم فى ظنى - كان الدافع وراءه «**محمد بيومى**» والذى قام بتصويره وكان له فضل الاتصال **بطلعت حرب** وحثه على إنشاء أستوديو مصر(٧)، وقد بذل **محمد القليوبى** (المخرج والأستاذ بالمعهد العالى للسينما) جهداً رائداً فى التوثيق السينمائى لهذا التاريخ بفيلمه التسجيلى الطويل عن **محمد بيومى** ذلك الضابط المصرى الذى أحاله الإنجليز - المحتلون لمصر - إلى الاستيداع عام ١٩١٨، لكنه يسافر إلى ألمانيا ويعمل بأستوديوهاتها، ليعود لمصر - ويكافح من أجل الجديد.

وفى هذا السياق حول القراءة الجديدة لتاريخ السينما المصرية ها هو مهرجان القاهرة السينمائى فى عام ١٩٩٢ يشهد رائداً آخر لم يقف عند تصوير وإخراج فيلم سينمائى ملىء بالخدع السباقة فى حينها، بل نظر لها وألف العديد من الكتب التى قام الطبيب السكندرى العاشق للسينما **أسامة القفاش** بدور متفرد هو الآخر لا يقل عن دور **القليوبى** فى البحث والتنقيب عن علم آخر فى سماء بدايات السينما المصرية إذ تعاد قراءتها من جديد، إنه **أحمد راشد** الذى عثر أخيراً. وبفضل واقع جديد يحاول أن يجتهد فى قراءته للسينما تاريخاً وأعمالا وتقنية - على عديد من أعماله ومؤلفاته(٨).

وما أكثر ما فى تاريخ السينما المصرية من مرتكزات ومراحل تلزم بها أية قراءة متعمقة ذلك أن الفكر العلمى يمنعنا أن نكون رأيا حول مسائل لانعرف تاريخها، كما أن القطيعة الواجبة مع الوقفة المتعثرة التى يمر بها الفيلم المصرى، استشرافاً لدور واع برسالة السينما المصرية فى أمتنا العربية مشرقاً ومغرباً، وإنسانها الذى تهب عليه رياح هوج متعددة القوى تلزم هى الأخرى بأن تقوم الأمس واليوم فى بعدها النشوئى (القطورى)، والذى يلم جنباته ديناميات ومتغيرات الواقع الاجتماعى - الاقتصادى - السياسى، وهنا يصعب أن نغفل بعداً سيكولوچيا لا يقف عند ديناميات الجماعة والشخصية وعوامل التفكك والنماء وما إليها وهو ما يمكن أن تثريه الأبعاد التى أشار إليها فرويد عن علم نفس الأعماق منذ عام ١٩١٥، ويطلق عليها المحللون النفسيون «الميتاسيكولوچى» Metapsychology (٩)، وتهتم بالنظرة الدينامية وقوى الصراع والبعد الاقتصادى، والبعد البنيوى، والبعد النشوئى والطوبغرافى ويضيف إليها البعض البعد الوظيفى الذى يقوم عليه كل نشاط إنسانى، من ثم نرى أن نتوقف هوناً عن الاسترسال حول القراءات الجديدة لتاريخ السينما المصرية وقد نعود لطرف منها، لنعرج على العلاقة الوطيدة بين نشأة السينما وعلم النفس والتحليل النفسى بخاصة، فما أكثر الأواصر التى توشحت بجدل معرفى استفاد منه سينمائيو العالم منذ حقب باكرة - ولما تزل - فى تاريخ السينما.

مزج للقطات متوسطة (Mid - shots)

إذا سلمنا بأن الفن السينمائى هو إحدى القمم التى تتناغم فيها ديناميات عدة، فعلينا أن نسلم آنئذ بأنه عملية مركبة، وهو فى الآن نفسه - وكجزء من هذا المعنى - معانقة ثرية للواقع/ الحلم، الشعور واللاشعور، وبقدر ما هو إشباع لرغبة بقدر ما هو موقف من الواقع وإرادة تغيير، وليس غريباً كما سنرى أن ينشأ الاثنان (علم النفس بعامة والسينما) معاً، فمع معجزة الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر، ومع ذلك التطور المذهل - فى حينه - للآلة والنزعة للتخصص، كان منطقيا مع نهاية هذا القرن الذى أجهدت التقنيات عقل إنسانه، وأعلن معها **نيتشة** «موت الله»، وزاده فائض القيمة والبنية الرأسمالية جهداً وإجهاداً - أن يبحث عن هدأة على ضفاف أخرى فيما يروح عنه، بقدر ما كان البحث عن النفس وفصلها عن الفلسفة جهداً علمياً يسهم فى إثراء المعرفة وإعادة البناء واستثمار العلم الجديد فى ميادين يحتاجها الإنسان، ويتقارب التاريخان (تاريخ السينما وتاريخ علم النفس). ففى عام ١٨٧٧ قام **إيدورد مايبريدج وچون إيزاكس** باستخدام ٢٤ كاميرا تعمل كل واحدة منها على أثر الأخرى فى التقاط صور سباق الخيل فى أثناء انطلاق الجياد(١٠)، وفى عام ١٨٧٩ (بعد عامين فحسب) ينشىء **فونت** Wundt أول معمل لعلم النفس بمدينة ليبزج، وكان ذلك إرهاصاً بانطلاقة جديدة للعلم الجديد (علم النفس) سرعان ما اتجه بها **فرويد** منذ دراساته فى الهستيريا مع **بروير** Breur, J (١١) وجهة أخرى فى اتجاه علم نفس إنسانى لايقف عند الماظهر أو الشعور أو المحتوى الظاهر Manifest content بل تخطى ذلك إلى المخفى أو المحتوى الكامن Latent Content إنه اللاشعور Unconscious، ذلك المضمون اللغوى الذى كان كتاب تفسير الأحلام عام ١٩٠٠(١٢) فتحاً جديداً فى فهم نشاط إنسانى ستتوالى من بعده الكشوف.

لقد كان ظهور كتاب دراسات فى الهستيريا عام ١٨٩٤ بداية خجلى **لفرويد**، وهى بداية لاتقل خجلا للأخوة **لومير**

والصورة المتحركة، ومع مطلع القرن الجديد يتطابق التاريخان، التحليل النفسى ببداياته التى تتطلع للجديد إذ تفهم ولا تفسر فحسب لغة اللاشعور بما يتضمنه من مكونات اللغة الشعورية، حيث المفردات (الصور اللدنة فى الحلم على سبيل المثال)، والنحو (والذى هو إعادة ترتيب المقال على حسب المعنى)، والبلاغة (وما أكثر دلالاتها من رمز وتكثيف ونقل Displaceement) والصرف والصوتيات (وهى الدراسات التى أولتها المدرسة اللاكانية ثراء)، وبالمثل كانت السينما وهى تمضى للغد لغة جديدة هى اليوم فى الدراسات الحديثة لم تعد مجرد تهويمات لعبارات إنشائية، بل يتضمن الشريط السينمائى هو الآخر مفردات (اللقطة)، ونحو (المونتاج حيث إعادة ترتيب المقال حسب المعنى)، وبلاغة (ما أكثرها فى الرموز والتكثيف والنقل)، بدايات خجلى وتطور متواكب لا يقف عند حد، يتعانق فيه علم النفس والسينما لخدمة الإنسان، أو هذا ما يجب أن يكون، وقد جاء كلاهما منذ البدء إجابة لاحتياج إنسانى...

ألم يكن الإنسان باحثا بعد رحلة العناء اليومى عما يشبع متخيله ويحقق له هدأة النفس ويسهم أيضاً فى التقويم وإعادة بناء الوقائع والواقع؟! وماذا تكون السينما غير هذا؟!

نتاجات لقوى وعلاقات إنتاج فى عصر مشحون بالآلة والتقنيات والتعقيد والمعاناة. وباحث عن التخصص وزرع برعم لأرض جديدة ويستريح على صدرهامهما كان فى الجديد من صعاب..

وحوريت الآلة الجديدة وإن هرع إليها كثيرون حتى كان مفترق طريقين مع التطور الثرى للسينما الألمانية فى العصر الذهبى حيث روبرت فينى ومقصورة الدكتور كاليجارى. و«مونارو» والضحكة الأخيرة، و«بابيست» وأسرار الروح، ويتعانق التحليل النفسى مع فن السينما، ذلك أن هذا الفيلم الأخير تم تحت إشراف اثنين من أئمة التحليل النفسى ورواده الأوائل هما **هانز ساكس وكارل إبراهام**[١٣] ولم يقتصر الأمر على ألمانيا بطبيعة الحال، بل كانت هناك السينما الفرنسية (**رينوار الابن ورينيه كلير** على سبيل المثال) والسينما الروسية (وبودفكين ودوفشنكو وإيزنشتين..)[١٤]، وما أكثر العلامات على الطريق فى بلدان العالم المختلفة لتأتى السينما الأمريكية وتخطف جمهرة من المبدعين. كالعادة. بقدر ما يهاجر إليها جمهرة من المحللين النفسيين، وتتأثر دراسة الشخصية بالفهم التحليلى النفسى، بقدر ما تبزغ الموضوعات ذات الأبعاد النفسية ويتشابك فى فروع شجرة المعرفة. التقنية السينمائية تراث معرفى للتحليل النفسى الذى نمت أيكته لتتعلم السينما النطق (على حد تعبير **أرثر نايت**) وتبزغ أشكال جديدة وتقنيات جديدة سنجد للتحليل النفسى أثراً عميق الجذور بين طياتها حيث ميكانيزمات إخراج الحلم (أو عمل الحلم Dream work) والمفاهيم النظرية العديدة، بل والتقنيات الأوائلية والأساسية حيث التداعى الطليق (القاعدة الأولية أو الأساسية فى التحليل النفسى) وكسر وحدة الحدث والموجات الجديدة...

وتردنا مستدعياتنا الطليقة «حيث الموجات الجديدة» إلى مخاض مر فى مصرنا تدافعت وتكثفت أوجاعه فى محنة يونيو ١٩٦٧، ورغم أنه كان خنجراً فى القلب، لكنه كان الدمار لا الهزيمة، فالهزيمة شىء آخر ذلك أن الشعوب فى ظنى لا تهزم، وها هى مقولة **سنتياجو** فى «**العجوز والبحر**» تضع دلالة أحسبها توضح ما أريد قوله، حتى لا يكون تلاعباً باللفظ «قد يدمر الإنسان.. قد يدمر تماماً، لكنه، أبداً لا يهزم»، ففى ظنى أن الشعوب قد تدمر فى معركة، بل ومعارك، وقد يخنق أجمل ما فى إنسانها، لكن الأنفاس الباقية إذا ما استوعبت الدرس. سرعان ما تسترد عافيتها، وتبتعث من دمارها روحاً جديدة، وشعاعاً قد ينزغ خافتاً لتشرق شمسه بعد طول ليل، ويتخلق فى نسيج كيانات أجيال المحن، وأبناء الصمت، انتفاضة غد. ترهص فى أنسجة تولد وأعضاء تتجدد وتجدد، وما صورة الجسم التى باتت تبحث عن أشلائها فى الذوات الأخرى - بالمساندة والوعى بالواقع وإرادة أن نكون - غير تلك الأوصال التى تتجمع فى اللامرئى والمخفى الذى ينتفض حثيثاً عبر أعظم ما فى الإنسان «إرادة الجديد الذى لا يستسلم»!

فى هذا الواقع الجديد المر كانت «جماعة السينما الجديدة»، حلقة تتراسل فى تاريخ السينما المصرية التى أغفلنا عديداً من علاماتها البارزة عبر أجيالها المتعددة، وإن كان لقراءتها، أو إعادة قراءة Rereading تاريخها مجال آخر، إذ ان الأوان لتشرق شمس **شادى عبدالسلام** كى نقف على ضفافه متطلعين لأفقه الممتد الذى يصعب أن نفى رؤاه حقها..

من هو شادى عبدالسلام..

تاريخ حياة:

لقطة قريبة Close - up[١٥].

هو محمد محمود عبدالسلام الصباغ - من عائلة الصباغ الشهيرة بمدينة الإسكندرية وإن كان لأيكتها أفرع أخرى ببلدان عديدة بالوجه البحرى بجمهورية مصر العربية (والشهيرة بالمحروسة) وبخاصة فى دلتا النيل بالدقهلية إلا أن للعائلة أصولا أخرى بمدينة المنيا (حيث آثار بنى حسن) بصعيد مصر.

الميلاد: ١٥ مارس ١٩٣٠.

بشارع (لوحة ..)

والده محام نابه وشهير.

- تنطلق أغرودة مدوية (زغروطة) تملأ جنبات الشقه وتهرول صا حبتها مبشرة كل من تراه «ولد..ولد.. زى القمر»

إحدى صويحبات الأم تهدهد الوليد مقبلة إياه والأم بسريرها مبتسمة ابتسامة صافية سعيدة بالوليد الجديد وإن كان المخاض قد أتعبها ..وصاحبتها إذ تهدهد الطفل.

فوتومونتاج
المشاهد
متعددة

يشب الوليد عن الطوق يحبو بين مكتبة والده الغاصه بالمراجع القانونية وكتب التاريخ .

- شادى الصبى يتطلع للمكتبة - ينقب.. لا يجد بغيته .. لكنه يعجب بأحد أغلفة كتب التاريخ المصورة يتجه لمكتب والده - يمسك بقلم باحثا عن ورقه بيضاء يحاول أن يقلد الرسم ..ثم يذهب لنافذة الحجرة يطل منها على الطريق .

قطع

الصبى على درجه بفصل مدرستة منهمك فى الرسم (وهو جالس بجوار شباك) ..نشاهد ناظر المدرسة وهو خارج الفصل الدراسى يتأمل من النافذة المجاوره لشادى ،هذا الطالب الذى يبدع رسمه ، ثم يتجه للدخول إلى الفصل حيث يلتقى بمدرس الرسم وخلفه السبورة عليها تاريخ ٤ إبريل ١٩٤٣ ، يهمس ناظر المدرسة للمدرس ويضحك الاثنان، يتجهان معا إلى درج الطالب شادى . والذى كان مستغرقا فى رسمه ..يشيران لطوله البالغ بالنسبة لأقرانه يتطلع لهما **شادى** مبتسمًا خجلا إذ يتنبه لوجودهما ويهم بالوقوف وهما .يبتسمان ويشيران له بالجلوس.

الناظر :لا اجلس يا شادى أنا أعرف ما تعانى منه ياو لدى .. آمل أن تكون أخبار صحتك كرائع رسمك..

شادى : يعاود محاولة الوقوف مبتسما فى أسى) يظهر إلا أمل يا أستاذى ..هكذا قال الطبيب بالأمس. طول قامتى يعرض قلبى للخطر .

الناظر: الأطباء يبالغون أحيانا ياولدى.. لا تشغل با لك بما يقولون، فقط التزم بالعلاج والباقى على الله.. اجلس ياشادى.

شادى : أخشى أن يضطرونى للانقطاع عن المدرسة.

المدرس : يبدو أن المنيا وآثارها قد أوحشتك .. أما تكفيك إجازة نهاية العام للرسوم التى تأتينا بها من هناك ..

شادى يتطلع للأفق الممتد من النافذة...

ترى هل نستمر فى تناول تاريخه عبر سيناريو وحواريحمل لنا رحلة هذه الحياة التى اضطره فيها مرضه للمكوث عامين (حتى سن الخا مسة عشرة) فى فراشه ، وكانت القراءة والرسم عزاءه الوحيد فى وحدته هذه.

لقد كانت المنيا (والصعيد بعامة) والتى أحبها بكل خلجاته واعتبرها مصر القلب .. مصرالفرعونية ، زاده الأثير الذى يعينه على تحمل دراسته ، والتى كان نصيبه الجامعى فيها هو كلية الفنون الجميلة قسم العمارة والذى تخرج فيه عام ١٩٥٤ ليؤدى بعدها ضريبة الوطن جنديا فى القوات المسلحة وهناك كان عالماً آخر ينتظره قبل رحيله لأوروبا حيث درس الدراما فى معهد الأولدويتش وليعود إلى مصر عام ١٩٥٦ ويسهم لتوه فى تصميم ديكور وملابس فيلم لم يخرج إلى حيز التنفيذ، هو خالد بن الوليد، لقد كانت الملابس وتطورها على مر التاريخ فى رأيه مرآة حقة لتدهور وتطور الإنسان، إنها الصورة الحقه التى يمكن أن نرى تقدمه أو تدهوره من خلالها، وفى الآن نفسه كان التاريخ مجسداً فى المعمار وبخاصة معمار قدماء المصريين انبهاره الأثير، إن عمارتهم كانت مليئة بنغمات فنون شتى تتآلف فى لحن مقدس كانت تنويعاته تجذبه بسحرها إلى السينما حيث السبيل الوحيد للتعبير عن نفسه. عن الذات المركبة المضطرمة بالسكون والحركة والتحدى سكون الداخل الرائق البسيط والعميق معًا (فى بحر السكينة الداخلية المتصوفة)، والتحدى الذى كان يتطلع إليه فى سينما تنبض بحركة متفردة يمتد حبلها والسِّرى والسُّرى من عمق السكون الخالد الذى يحسه فى البعث، بعد الموت..

«الموت.. نوم.. ثم لاشىء.. نوم تستقر به من آلاف الخطوب التى وكلتها الفطرة بالأجسام. لكنه خليق بأن نرجوه.. الموت رقاد، (ذلك هاملت) وهو لدى «**شادى**» بعث الخلود فى العقيدة المصرية القديمة، والإحساس بقربه فى النقاء السرمدى الذى يلفه.

فى كل الأحوال سواء أكان التتابع سيناريو وحوارا أم سرداً، فقد بدأ عمله بتصميم ديكور أغنية لعبدالحليم حافظ إنها «حبك نار» فى فيلم «حكاية حب».. لقد كان حبه يحرقه وهو العاشق للوطن والفرعون. ولم يكن غريباً أن يكون ثانى ديكور ينفذه هو تلك الأغنية التى خلدها عز الدين ذو الفقار فى فيلم قصير «أغنية وطنى حبيبى.. الوطن الأكبر.. يوم ورا يوم أمجاده بتكبر»، وللمجد - الوطن ثمن، هو من الدفاع عن ترابه.. عن صيحة واعروبتاه.. وا إسلاماه»، وكان ديكور وا إسلاماه، الذى أنتجه **رمسيس نجيب** ليخرجه **أندرو مارتون هو** ثمرة عبقرية شادى الذى عمل بعدها مساعداً للإخراج مع **صلاح أبو سيف** (أربعة أفلام؛ الفتوة - الوسادة الخالية - الطريق المسدود - أنا حرة)، كما ساعد كلا من

حلمى حليم وبركات فى فيلم لكل منهما (هما على التوالى حكاية حب، وارحم قلبى)، لكنه خلال هذه الرحلة التى كان يعتبرها مرحلة على الطريق لتحقيق حلم البعث صمم ديكور عديد من الأفلام التاريخية من قبيّل «**شفيقة القبطية**، و«**ألمظ وعبده الحامولى**» و«**رابعة العدوية**»، ونفذ ديكور الجزء البحرى من فيلم «**كليوباترة**»، فكانت خيمتها وسفينتها وأسطول روما كلها من إبداعه، وآنئذ التقى بكافاليروفيتش الذى أخرج بعدها فيلم فرعون، وأعجبه ذلك الشاب العاشق للفراعنة، والذى ينفذ الديكور بروحه قبل أصابعه، وكلفه بالفعل بأن يكون مستشاره فيما يتصل بالملابس والديكور والاكسسوار لفيلمه هذا.

لكن ثمة لقاء للعاشق المتبتل فى محراب الفراعنة، والذى قام بتنفيذ ديكور وملابس فيلم آسيا التى دفعها «**عز الدين ذوالفقار**» للتعاقد مع يوسف شاهين لإخراج الناصر صلاح الدين، وهاهما الاثنان السكندريان يلتقيان.. عاشقان يقذفهما بحر الهوى لطريقين قد يلتقيان بعد حين؛ يسافر «**يوسف**» لبيروت ليخرج «**بياع الخواتم**» (١٩٦٥)، ويذهب «**شادى**» ليعمل مع **روسيللينى** فى فيلم «**الحضارة**»، ويبهره **روسيللينى** بعمق فكره وبساطته معاً وأكثر من ذلك يدفعه للوقوف وراء الكاميرا ليخرج لقطة. تفجر بداخله شلالات الرفض والرؤى دوامات تشق مجرى جديداً يجعله يفكر فى الأمر كله.. وتتفاعل الرؤى، لا الديكور ولا الملابس تصميماً وتنفيذاً، هما بغيته، إنهما كالإكسسوار تلزمهما الحياة. الإخراج.. البعث. الفراعنة. وبالتمهل المفكّر والصوفية المتقدة يشتعل السراج، إنه يكتب «ليلة تحصى السنين» (المومياء»).

يقرأ؛ ماسبيرو Maspera,G; les momies royal de. Deir EL - Bahari (مومياوات الدير البحرى)

بريستد Breasted, J: A history of Egypt (تاريخ مصر)

جاردنر Gardner: Land of the pharaohs (جزيرة الفراعنة)

سيرام Ceram: Gods, Graves and Scholars

مدام دى موبليكور Mme. de Noblecourt: Vie et mort d'un pharaon (حياة وموت فرعون).

وما أكثر ما قرأ ذلك الذى كان عزاءه فى مرضه صبياً أن يقرأ.. طوال حياته القصيرة - الثرية المختطفة أن يعشق ويعايش.. لقد قرأ أيضاً فجرالضمير لبريستيد، الفراعنة المفقودون لكوتريل، توت عنخ آمون لنويل كور، مخبأ المومياوات الملكية لبروكش..و.. وما أكثر ما قرأ. لكنه قبلها عاش الحلم النبيل لبعث الخلود..

يا هذا الذى يمضى ستعود ثانية
يا هذا الذى ينام ستصحو ثانية
يا هذا الذى يموت ستبعث ثانية

(كتاب الموتى [وثيقة آنى])

انهض.. فلن تفنى.. لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت.

لقد كان «**شادى**» منشغلا مهموماً وممتلئاً بسينما جديدة وبقراءة جديدة لا للسينما بل وللتاريخ الفرعونى.. لمصر.. للرؤى الطيفية التى تتسلل أشعتها فى اللامدى من خلاياه وأحاسيسه فتزرع للحزن العميق شريانا بل تسرى فى دمه ممزوجة بمحنة يونيو (حزيران ١٩٦٧) والذى لم تمهله ضربتها، لتنهال ضربة موت والده بعدها بقرابة ثلاثة أشهر، لكنه بعد الوفاة بأسبوعين ينطلق للميلاد الجديد محملا بالأمل ومأسوراً لمغناطيسية الجنوب الذى يرحل إليه ليبدأ رحلة الميلاد بمخاض تشابك فى رحمه عوالم شتى، وهناك فى الأقصر حيث تعيش قبيلة الحربات تلك القبيلة التى كانت مثار دهشة علماء المصريات Egyptolagests وكان أحفادها لما يزالوا يعيشون هناك بقرية القرنة وكانت مواكب الأشهر - بل لنقل السنوات - التى ستلد فيلماً هو بذاته تعبير وتجسيد للقراءة الجديدة لا للسينما المصرية فحسب، بل وللتاريخ..و.. وأيضاً - فى ظنى - وهو تفسير، أو لنقل فهما أحمل عبء رؤاه وحدى (إذا ما سلمنا بأن الإنسان ليس موضوعاً للتفسير Interpretation بل للفهم under-standing على حد تعبير كارل ياسبرز (Jaspers. C)، إذ إن القصة البسيطة فى عرضها العميقة فى مغزاها تدور حول قبيلة الحربات Harabat التى عرفت سر خبيئة المومياوات الفرعونية لتتوارثه عبر العصور (وهى خبيئة احتوت عند اكتشافها على أربعين مومياء ملكية من بينها؛ سيكترع أحمس، أميمفيس الأول، تحتمس الأول والثانى والثالث، سيتى، رمسيس الأول والثانى والثالث وكلها ملوك فى الحقبة ما بين ١٩٠٠ق. م. وحتى ٩٠٠ق.م.)، ورغم طول حفاظها على السر، والذى كانت العائلة تعتبره مصدر ثرائها، ها هو أصغر وريث (ونيس) يمنح السر لأولئك الأفنديات Ef-fendies رجال الآثار الجدد، هل هى الوشاية بالسر والإفصاح عنه «لخلاف عائلى أو طمعاً فى المكافأة.. (إنه عمل غير أخلاقى آنئذ) حوله الفيلم إلى عمل نبيل نابع من طبيعة فتى يرفض أن يتجر آباؤه فى لحم أجداده الموتى، هكذا يرى سامى السلامونى، الناقد المتميز الذى اختطفه الموت هو الآخر، وهو من قدّم قراءة جديدة للسينما المصرية..

لكن أبعد من ذلك وفى إعادة القراءة يمكن أن نرى البعث الحق إنما يكمن فى ميلاد يخرج من رحم القديم لا رفضا

للانجار بلحم الأجداد فحسب، بل رمزاً لوعى جديد للانتقال من عالم الموت واسترداد الوادى بعد طول مكث، كما أنه تواصل اتباع الضفة الغربية والشرقية، ها هو الجبل الغربى يعود للوادى (الضفة الشرقية).

ألم يكن انحدار ٦٧ متمثلا فى الانحدار من الضفة الشرقية إلى الضفة الغربية (الموت) فى مصر، ليكون استرداد الضفة الشرقية والعودة لتراب سيناء استرداداً للمفقود من الوطن مع أكتوبر١٩٧٣)، إن الكشف هو السبيل الوحيد للمعرفة والحفاظ عليها وتواصل الضفاف الذى يفصلهما النهر، ملتحمان من جديد، كما أن الشىء إذ يعود لمن يصونه لهو بعث جديد وإلا كان المصير فرقاً «كالمومياء التى رأيناها تمزق وتسرق قلادتها فى أول الفيلم» (سامى السلامونى، ١٩٦٩).

قد يختلف البعض معنا حول هذه القراءة لفيلم استغرق من مبدعه ست سنوات ما بين تمثيل الفكرة والانتهاء من مراحل تنفيذها، وإن كان هو العمر كله بتراثه المعرفى وحدسه الخلاق، لكن لأظن أن خلافاً يمكن أن ينشأ من خلال قراءة جديدة له تتمثل عبارة «شادى عبدالسلام» نفسه «الفيلم الجيد مثل الكتاب الجيد.. يمكن أن تقرأه بعد عشرات السنين من تداوله»، إننا اليوم وفى ضوء قراءة جديدة له، فى مجمل القراءة الجديدة للسينما المصرية، يمكننا أن نقول إن كلمات من قبيل «المومياء تنطق بلغة جديدة لايفهمها كل الناس» (محمود على، مجلة الإذاعة والتليفزيون، ديسمبر ١٩٦٩)، أو كلمات جون راسل بايلور «لقد عثر «شادى عبدالسلام» وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية على لغة جديدة مدهشة عجيبة وخاصة به وربما تحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكى نحل شفرة هذه اللغة الكاملة»

(Sight & Sound, ١٩٧١ مثلا عن: أعلام السينما، قصر النيل للسينما، عدد٢)، أو تلك الإشارة التى بثها روسيلليني، أستاذ «شادى»، الذى رأى فى الفيلم روحاً مصرية شم معها طين مصر، وإعادة اكتشاف التاريخ الفرعونى (سامى السلامونى وحوار مع «شادى عبدالسلام»، مجلة الكواكب، فى ٢٨/١٠/١٩٦٩) .و.. وما أكثر ما قيل؛ إشارة أو سوء فهم.. لكن تظل قراءة الفيلم الذى قوبل طويلا بالنكران ويعتبره جمهرة من النقاد، علامة فى تاريخ الفيلم المصرى، تتاح لإعادة قراءة..

لقد قال «شادى عبدالسلام» فى تلك النشرة التى أعدها الناقد «سمير فريد» فى احتفال جماعة السينما الجديدة به عام ١٩٧٠ كيف أنه أراد أن يعبر عن نفسه، عن مصر.. وكيف أنه كان يسعى لشكل سينمائى مصرى إذ يعود إلى أصول تشكيلية فرعونية أبرزت منها سهام عبدالسلام فى دراستها المؤججة بالحب وعمق الفهم «محاولة للاقتراب من أبجدية اللغة السينمائية عند «شادى عبدالسلام»، فى ضوء الخصائص العامة لأسلوب الفنى المصرى القديم» عدة ركائز أساسية فى قراءة واعية جديدة نجملها فى:

التجريد (الهندسى) الذى يتجلى كخاصية تعبر عنَ جوهر الأشياء، والذى تميز به الفن المصرى القديم منذ عصر الأسرات وحتى غزو الإسكندر الأكبر لمصر، ثم الحركة والسكون والتى تتجلى لدى «شادى» ـ من وجهة نظرها ـ فى الإيقاع العام المتمهل لحركة الممثل والكاميرا، مما يسهم فى استيعاب المتلقى (وإن أبرز «شادى» نفسه ـ وهو ما ذكرته «سهام» ـ بأنه بفضل حركة الكاميرا على حركة الممثل فسرعتها أو بطؤها إنما يرجع لسياق المشهد نفسه والذى ـ تبعاً له ـ يفضل شادى الاعتماد على الحركة

السريعة للكاميرا بدلاً من حركة الممثل، إذا ما أراد إبراز وخلق توتر ما على سبيل المثال) وهى فى نهاية المطاف تشير إلى دلالات للتصوير وتعبيراً عن الفكرة المسيطرة على مصر الفرعونية والتى توحى بالجلال حيث يختار الفنان أقوى الأوضاع الممكنة لكل جزء من أجزاء الجسم... متجاهلا بذلك التطور الواقعى، وهو ما يدفع «شادى» كفنان تشكيلى أيضاً لتمثل رمزية المعمار الفرعونى لبناء مشاهد أفلامه بالمونتاج وصولا لقمة من قمم التصاعد الدرامى تتكامل فيه الحركة والشكل.

وأخيراً ها هى تشير لدلالات اللون لديه والتى يتعامل معها شادى فى قصدية واقتصاد معًا بما يحمله من دلالات رمزية وها هو يستخدم اللون الأسود لملابس أهل قبيلة الحربات بينما اللون الأبيض للقادمين من الوادى.. وها هو إذ يقتصد فى اللون يستخدم ألوانا ثلاثة لاجتماع أساتذة الآثار فى فيلم «المومياء» ليلخص جوهر المنظور، بل ما أكثر ما استخدم اللون الأبيض والأسود فحسب...

هذا هو مجمل قراءة «سهام» والتى تعرف أننا نظلم جهدها الخلاق بتلخيصنا هذا، لكننا فى بحثنا عن حجر رشيد تفسير لغته نرى أن جمهرة قراء فيلمه من النقاد أغفلوا أبسط المعطيات ألا وهى لغة الحوار فى الفيلم مما يذكرنا بعبارة «جاك لاكان» «توجد حيث لانفكر» إن هذه الإشكالية على بساطتها تدل على وعى متفرد لدى عاشق لالغة سينمائية من حيث مفردات الكاميرا والتقنيات والتى تتبدى فى اللقطة بقدر ما تتبدى بلاغتها فى الرمز والتكثيف Condensa-tion والاستعارات والكتابة وما إليها مما يعج به الفيلم فى أبعاد مختلفة، بقدر ما تظهر أيضًا فى النحو Grammar الذى يتمثل من وجهة نظرنا فى المونتاج حيث

النحو فى اللغة المعايشة إنما هو إعادة بناء المقال على حسب المعنى كما سبق القول والمونتاج فى نهاية المطاف هو إعادة للبناء لا الترتيب فحسب مما يظهر من خلال معنى قصدى بعينه، وكلها (المفردات، البلاغة، والنحو) يمكن أن نفرد لها صفحات توضح دلالة اللغة السينمائية عند «شادى» وتعيد من خلالها قراءاته باعتبار أن هذا الفهم الجديد للغة السينمائية والمتمثل فى دراسة مفرداتها (اللقطة) وبلاغتها (الرموز وما إليها) والنحو (المونتاج) إنما هو بمثابة حجر رشيد يناغم بين مكونات اللغة المعاشة فى الخطاب اليومى ولغة الشريط السينمائى، لكننا، وقد طالت بنا مناطات القراءة، يكفينا فى هذه المرة أن تشير إلى جوهر أغفلته الجمهرة رغم شدة وضوحه ألا وهو لغة الحوار الذى اختار له اللغة العربية المبسطة سبيلا للتعبير فكأنه أدرك تلك الفواصل التى تقطع أوصال أمة عربية واحدة وحدتها اللغة ومزقها التباين، وليس كاللغة سبيلا للوحدة.

ترى هل كان شادى مرهصًا أيضًا بأمل لغة حوار تحطم الحواجز وتعمق الأواصر وتبعثنا نحن الموتى الغارقين فى سينما المألوف والإقليمية الضيقة حيث العامية باختلاف لهجاتها وألسنتها كى نستيقظ قبل فوات الأوان لوحدة تنبعث الأبسط فيما نفتقده... ترهص بقراءة جديدة لحوار لم يتواصل بعده.. وبالها من مأساة إذ لم يع درسه البليغ ـ البسيط معاً؟!

لقد كانت حكمته المفضلة من تعاليم أمنوبى المصرى القديم «إذا كانت قشرة الذهب توضع فوق السبيكة لتظهرها ذهبا خالصاً.. فإنها فى الفجر تكون قصديراً» وتعقيبا كانت العربية لديه كلغة للحوار بناء عضوياً لسبيكة ذهبية خالصة، فلم لم نتنبه إليها وهو الذى كان لؤلؤه أخاذاً، لكنه ظل فى محارة غفلتنا.. وآن الأوان أن نفض عنا رحاها كى نستثمرها فى مدارج الحياة..

و.. ولمن فارق واقعنا إذ نبهنا لغفلتنا.. واتبعت قراءة جديدة متفردة لسينما غدِ عربية لامصرية فحسب.. فى إدارة لبعث جديد نردد له ومعه ذلك المطلع الأثير إليه من بردية آنى.

ياهذا الذى يمضى... ستعود ثانية toi qui pars Tu Revendras.

يا هذا الذى ينام... ستصحو ثانية Toi qui dors Tu te reacilleras.

يا هذا الذى يموت... ستبعث ثانية Tio qui meurs Tu reviwras.

فالمجد لك. للسماء وشموخها

للأرض وعرضها... وللبحار وعمقها

مجمل تاريخ..
وقائمة بأعمال
شادى عبدالسلام

- من مواليد ١٥ مارس ١٩٣٠ ـ توفى فى ٨أكتوبر ١٩٨٦
- بكالوريوس فنون جميلة ١٩٥٤ من قسم العمارة ـ كلية الفنون الجميلة.
- درس الدراما فى الأولدويتسن البريطانية ١٩٥٦.
- عمل مساعدا للإخراج مع صلاح أبوسيف ـ حلمى حليم ـ بركات.
- قام بتصميم مناظر بعض الأفلام المصرية ـ كما صمم مناظر ثلاث أفلام فى أمريكا ـ إيطاليا ـ وبولندا (كليوباترا ـ فرعون الحضارة)
- عُين مديراً لمركز الفيلم التجريبى عام ١٩٦٨.
- أخرج المومياء ١٩٦٩.
- حصل على عديد من الجوائز المحلية والعالمية.

- الجائزة الثانية فى مهرجان ليبزج عام ١٩٧٠ (عن فيلم أنشودة وداع مع آخرين).
- جائزة جورج سادولى لفيلم المومياء ١٩٧٠.
- جائزة النقاد بمهرجان قرطاج لفيلم المومياء عام ١٩٧٠.
- الجائزة التقديرية لأكاديمية الفيلم البريطانى (كأحسن عرض لفيلم ببريطانيا عام ١٩٧٠).
- جائزة أسد سان مارك عن فيلم الفلاح الفصيح (مهرجان فينيسيا للفيلم التسجيلى ١٩٧٠).
- جائزة سيدالك الكبرى كأحسن فيلم تسجيلى (لفيلم الفلاح الفصيح).
- جائزة السيناريو والإخراج لفيلم الفلاح الفصيح (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة ١٩٧١).
- جائزة الفيلم الذهبية بمهرجان فلادوليدا بأسبانيا عام ١٩٧١ (فيلم الفلاح الفصيح).
- جائزة شرف من المركز الكاثوليكى المصرى ١٩٧٥ (لمجمل أفلامه).
- جائزة السيناريو والإخراج عن فيلم آفاق (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة ١٩٧٥).
- جائزة الإخراج عن فيلم جيوش الشمس (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة ١٩٧٦).
- جائزة الإخراج وتصميم الملابس عن فيلم جيوش الشمس (من جمعية الفيلم ١٩٧٦).
- جائزة اتحاد النقاد العرب فى أوروبا بمهرجان طولون ١٩٧٦.
- جائزة الدولة التشجيعية عن فيلم كرسى توت عنخ آمون ١٩٨٥.

● جائزة مهرجان السينما الأفريقية (سينما من أجل الإنسان بأدفا (إيطاليا مجمل أعماله ١٩٨٢).

أعماله

المومياء (ليلة تحصى السنين) ١٩٦٩.

الفلاح الفصيح ١٩٧٠

أنشودة وداع (مع آخرين) ١٩٧٠.

آفاق ١٩٧٢.

جيوش الشمس ١٩٧٥.

كرسي توت عنخ آمون ١٩٨٢.

الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤.

رمسيس الثانى ١٩٨٦ (قبيل الوفاة بأربعة أشهر). ■

هوامش ومراجع

(١) Ambivalence مصطلح صكه الطبيب النفسى بلويلر فى كتابه عن الخبل المبكر Dementia preacox ليصف تلك المشاعر الثنائية التى تبرز التناقض، أو تلك المشاعر المتعارضة بين الكره والحب فى المجال الوجدانى، وقد استخدمه فرويد عام ١٩١٢ فى مقالته عن ديناميات الطرح وأضفى على المصطلح بعداً دينامياً حيث الثنائية الوجدانية أساس الحياة النفسية اللاشعورية.

انظر (حسين عبدالقادر وآخرون): معجم علم النفس والتحليل النفسى، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت.

(٢) سامى محمود على: Sami Ali

Langue arabe et Langue mystique. Les most aux Sens opposes et le concept d'inconscent, Nouyelle revu de psychanaiyse, xxii, Automne, 1980.

وكانت الترجمة العربية للمقال بقلم المؤلف نفسه فى حوزتنا (غير منشورة) وهو أستاذ بجامعة باريس ٧ ومدير وحدة البحوث النفسجسمية فيها.

(٣) Philip Weiss Creative fantasies and beyond the reality principle, psychoonal. Quar-, vol8, 1969.

(٤) Bion, W.: Experiences in group and other papers, Basic Books, New York, 1959.

(٥) هذه النظرية فى التوافق ترجع وللحق لتنظير ثرى للمرحوم د. صلاح مخيمر والذى قدم للتراث العربى النفسى قرابة ستين مرجعاً ما بين مؤلف ومترجم وإبداع تنظيرى انظر صلاح مخيمر: المدخل إلى الصحة النفسية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٩، ط٣ حسين عبدالقادر: تقديم فى إيجابية التوافق، فى صلاح مخيمر، فى إيجابية التوافق، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨١.

(٦) إديث كيرزويل، عصر البنيوية، من ليفى شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية بغداد، ١٩٨٥.

(٧) أحمد الحضرى: تاريخ السينما فى مصر، القاهرة، ١٩٨٩.

(٨) المدهش أن لأحمد راشد مؤلفات فى عديد من المجالات منها الكيمياء على سبيل المثال، ونحن نظن أن الجهد الذى قام به أسامة القفاش جهد بناء بقدر ما يحتاج للإشادة، بقدر ما يضرب المثل ليواصل الرسالة آخرون فى التنقيب والبحث.

(٩) الميتاسيكلوجى، لاتعنى الكلمة فى التحليل النفسى بحال فهما ميتافيزيقيا للنفس ولكنها تعنى علم نفس الأعماق «ما وراء النفس»، وقد كتب فرويد فى أحد عشر أسبوعاً تبدأ من مارس ١٩١٥ عدة مقالات فى الميتاسيكلوجى لم يبق منها سوى خمس مقالات هى اللاشعور، الكبت، الغرائز وتواكباتها، الحداد والميلانخوليا، وأخيراً تكملة ميتاسيكلوجى لنظرية الحلم.

(١٠) آرثر نايت: قصة السينما فى العالم، ترجمة سعد الدين توفيق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

(١١) Freud, S., Breur, J.: Studies on Hysteria, S. E., vol2 Hogarth pres, London, 1975.

(١٢) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.

(١٣) هما من الرعيل الأول الذى أسس لقاء الأربعاء الذى كان يعقده فرويد منذ عام ١٩٠٦ وحلّا على يد فرويد (وإن كانت كلمة تحليل هنا كلمة متجاوزة) وقد أسس ثانيهما (كارل إبرهام) جمعية برلين للتحليل النفسى.

(١٤) فى مراجع كتاب الإحساس السينمائى لإيزنشتين (ترجمه للعربية سهيل جبر ونشرته دار الفارابى ببيروت، ١٩٧٥) ورد اسم كتاب فرويد النكات واللاشعور كواحد من المراجع التى استخدمها إيزنشتين فى مقاله عن «الكلمة والصورة» (وإن ترجمها المترجم العربى بالذكاء وعلاقته باللاشعور أن نجزم بأنه لايوجد لفرويد مقال أو كتاب بهذا الاسم، وربما حدث اللبس بسبب ترجمة بريل للنص الألمانى للإنجليزية فجعل عنوانه the wit and the un-con. وأقرب ترجمة هناك Wit قفشة أو الظُرف وهو ما استدركته الطبعة المعيارية التى أشرفت عليها أنا فرويد فجاء كلمة Jokes (النكات) بديلة عن Wit.

(١٥) «فى هذا الجزء استندنا إلى عديد من المراجع هى:

● سامى السلامونى: مقالات فى السينما المصرية، مطبوعات نادى السينما، القاهرة، ١٩٦٢.

● سناء المصرى: الفرعونى العاشق لتاريخ الأجداد، فى، أعلام السينما، قصر النيل للسينما، القاهرة، ١٩٨٩.

● سهام عبدالسلام: أبجدية اللغة السينمائية عند شادى عبدالسلام، فى، أعلام السينما، قصر النيل للسينما، القاهرة، ١٩٨٩.

● المسح الاجتماعى للواقع المصرى حتى ١٩٨٢، من إصدارات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية (الجزء الأول الخاص بالسينما). د. ت.

● يارو سلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، هيئة الآثار المصرية، د. ت.

● Chrestian Metz: Asomiotics of Cinema, trans taylor, M, Oxford Univ Press, U,Y,. 1975.

● Mc Cormick, R: Christian metz and the Semiology Fad, Cin, Mag., No4, Vol6.

● Stephenson, R. & Debrix, J.: The cinema as art, penguin, England, 1965.



لغة الموسيقى في أفلام شادى عبد السلام

راجح داود

* أستاذ مساعد بالكونسرفتوار ومؤلف موسيقى

قد تميزت الموسيقى في ابداعات «شادى عبد السلام» السينمائية باهتمام خاص لا يقل عن اهتمامه بالصورة، بل ويعتقد المرء أنه في بعض الأحيان قام بإخضاع الصورة لتركيبة موسيقية خالصة، القصد منها إحداث تأثير معين وهذا التأثير قد يكون نابعا من شريط الصوت أكثر منه شريط الصورة،

ومن المتفق عليه أن الطرق التقليدية في عمل الفيلم هى بالترتيب .

١ـ تكوين شريط الصورة .

٢ـ تكوين شرائط المؤثرات الخاصة بالصورة.

٣ـ تكوين شريط الموسيقى الذى يخدم روح الفيلم بشكل عام .

٤ـ وأخيراً المزج بينها.

إلا ان «شادى عبد السلام» في معظم أعماله القصيرة وعمله الروائى « المومياء» لم يلتزم بهذه الطريقة التقليدية الشائعة المستخدمة سواء في السينما المحلية أو السينما العالمية، وإنما اعتمد على حاستى البصر والسمع بشكل متوازٍ لعمل « Mode» وتأثير معين خاص به ومخضعًا في بعض الأحيان الصورة لشريط الصوت أو الصوت لشريط الصورة وذلك تبعا لرغبته وحسه الداخلى، وبدون إعطاء أية أولوية سواء للصورة أو للصوت، وأما الأولوية الوحيدة أعطاها للحس الداخلى لنفسه وروحه لإخفاء روح و« Mode» ما يعتبره «الهيكل العظمى» الأساس والذى يكسوه بعد ذلك بكلٍ من شريط الصورة وشرائط الصوت.

وبالتالى فإن هذه الطريقة غير التقليدية فرضت على **شادى عبد السلام :**

أولا : أن يكون متذوقا للموسيقى بشكل شبه متخصص وأن يكون على دراية بالطرق التكنيكية الموسيقية خصوصا غير التقليدية منها وأقصد هنا ما يسمى « Musique Concréte»

وهى طريقة في تأليف الموسيقى وتكوينها بدأت في باريس في عام ١٩٥٠ وتطورت على يد المؤلف بيير شيفر «Pierre Shaeffer» وتعتمد هذه الطريقة على الاستخدام الكهربائى المعملى لأصوات الموسيقى التقليدية من خلال شرائط وأسطوانات الصوت المسجلة وذلك بطرق مختلفة منها على سبيل المثال:



من فيلم المومياء

١ـ الاستماع للموسيقى بشكل عكسى «وضع شريط الصوت مقلوباً على جهاز الاستماع».

٢ـ الاستماع للموسيقى فى ضعف أو نصف السرعه.

٣ـ عمل مونتاج فى الموسيقى نفسها.

٤ـ عمل خلط «ميكساج» بين عدة شرائط موسيقية.

٥ـ استخدام أصوات مثل الرياح أو المطر أو مايشبه ذلك من أصوات، والخلط بينها وبين شرائط الموسيقى وهذه المؤلفات الموسيقية لا يمكن الاستماع إليها إلا من خلال شرائط صوتية واسطوانات لأنها تعتمد أساسا فى تأليفها على استخدام المعمل الصوتى ولا يجوز الاستماع لها معزوفة «LIVE» مثل الموسيقى التقليدية، وهذه الطريقة انتشر استخدامها فى وسائل الميديا بشكل عام منذ ذلك التاريخ، فى السينما والمسرح والإذاعة والتليفزيون، كما تتميز هذه النوعيه من الموسيقى وتعتمد أيضا على قدر كبير من التجريبية فى مراحل تكوينها ويطلق على هذه النوعية من الموسيقى فى مصر «الموسيقى المصنعة».

ثانيا : ـ يعتمد **«شادى عبدالسلام»** فى مراحل تكوين الفيلم السينمائى على لغه التجريب بقدر ما يعتمد على الورق المكتوب والمعد أساسا للفيلم والذى يجب أن يكون قابلا من الأساس للإضافة أو الحذف حسبما ويتفق مع هذه الطريقة التجريبية فى صنع الأفلام.

وهذا يعنى أن يكون لدى **شادى عبد السلام** مادة مصورة ومادة صوتية تفوق كثيرا المادة الفعلية المستخدمة والمكونة للفيلم من صورة، وصوت .

ثالثا: **«يعتمد شادى عبد السلام»** بشكل متميز واهتمام خاص، بعناصر أخرى فنية فى الفيلم كالديكور والملابس وتنسيق المناظر وألوان الصورة وحركة الكاميرا وإمكانية توظيف هذه العناصر (التى تكون شريط الصورة) فى إطار ميزان دقيق يتفق مع شريط الصوت النهائى للفيلم.

نستخلص مما سبق أن الموسيقى عند **«شادى عبد السلام» ما هى إلا لغة** أساسية تبدأ مراحل تكوينها مع مراحل تكوين الفيلم الأساسية وليس بعده **كما هو** شائع، وبالتالى فإن روح وتوجه **«شادى»**

تطغى على نوعية الموسيقى وعلى أسلوب المؤلف الموسيقى وهذا هو ما حدث تماما فى موسيقى فيلم «المومياء» التى ألفها الإيطالى ماريو ناشمبينى.

هذا بالإضافة إلى أننا عندما نستمع إلى موسيقى فيلم «المومياء» والتى لا يمكن بأى حال من الأحوال سماعها بدون مشاهدة الفيلم، نلاحظ الآتى:

أولا : أن نسبة الموسيقى فى الفيلم تكاد تكون موازية لشريط الصورة.

ثانيا : يصعب التفريق بين شريط الموسيقى الأساسى وشرائط الصوت الأخرى من مؤثرات، وبقدر كثرة استخدام شرائط الصوت المختلفة فى الفيلم إلا أن الناتج النهائى نجد فيه أن الموسيقى والمؤثرات متضافرين بشكل يصعب معه التفريق بينهما.

ثالثا: الاعتماد الكلى من جانب المؤلف الموسيقى على الموسيقى المصنعة «Musique concréte» .

رابعا: الاعتماد بشكل أساسى من جانب المؤلف الايطالى على أحد أجمل بشارف الموسيقى العربية هو بشرف لملحن راحل واللعب بهذا البشرف عن طريق استخدام «Musique concréte» والتى سبق شرحها وذلك فى محاولة لخلق الجو النفسى المراد التعبير عنه من قبل مخرج الفيلم «شادى عبد السلام»، ومن الواضح ان اختيار هذا الموشح كان لشادى وليس للمؤلف الايطالى وهنا أود الإشارة الى أن من يعرف هذا البشرف ويحفظه عن ظهر قلب لن يستطيع التعرف عليه عندما يستمع إليه فى الفيلم والسبب بالطبع أنه إستخدم بطريقة «Musique concréte»، والهدف الواضح من الاستخدام بهذا الشكل الفنى هو الروح والجو النفسى المطلوب وليس قيمه البشرف الجمالية الموسيقية الأصلية،

كما أن استخدام أحد بشارف الموسيقى العربية أصلا بهذه الطريقة أضفى أصالة ما لروح الفيلم الذى يدور فى صعيد مصر حتى ولو كان هذا الاستخدام بهذه الطريقة التجريبية البحتة.

خامسا : رغم ان لغة الصمت عند شادى عبد السلام والبعد عن كثرة استخدام الحوار (Dialogue) هو أحد سمات أفلام شادى عبد السلام الواضحة، إلا أننا بنظرة ثاقبة نكتشف أنه من الناحية العمليه والواقعية لا نجد هذا الصمت على الإطلاق، وإنما نجد بديلا عنه شريطاً خافضاً مليئاً بأصوات الزنة الموسيقية والصوتية بأشكال مختلفة كما لو كان شريان صوتيًا، رقيقًا، خفيًا، يسرى بين طيات الجسد، أو بتعبير آخر ان لغة الصمت عند شادى ما هى إلا زنة دائمة مستمرة لا تنتهى داخل روحه أو داخل أرواحنا.

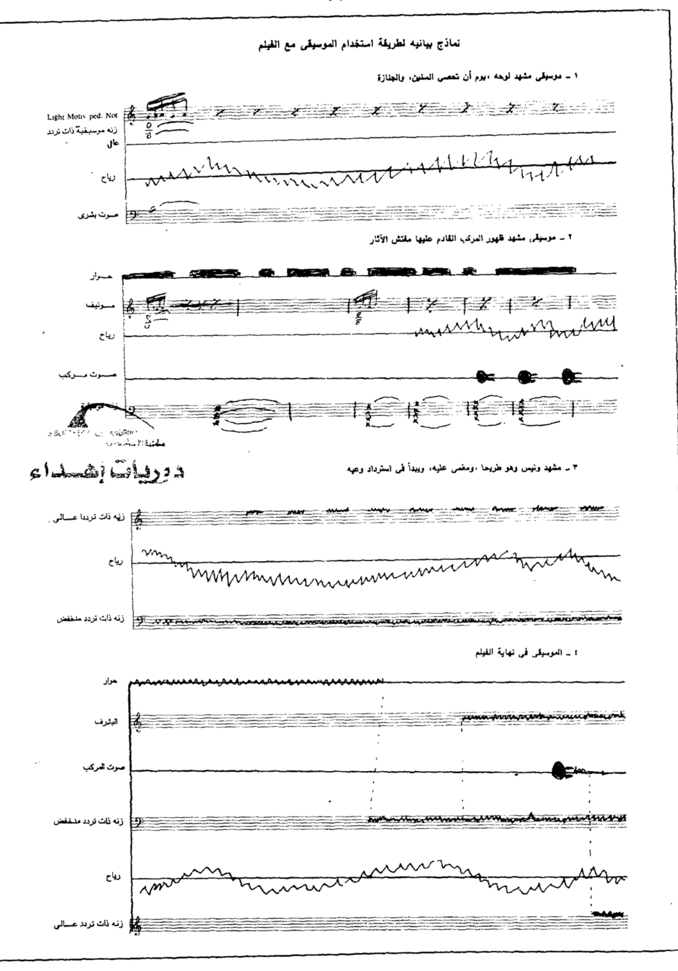
سادسا: يميل شادى عبد السلام إلى استخدام نماذج موسيقية قصيرة جدا بطريقه «Light Motiv»، وتوظيفها لخدمة الدراما والجو النفسى للصوره، وهذا النوع والتوظيف يتطلب أن يكون شريط الموسيقى نفسه مقسما على عدة شرائط مختلفة لإمكانية ظهور واختفاء هذا «Light Motiv»، وذلك تبعا لتدفق شريط الصورة ودون اللجوء اضطراريا إلى توفيق وعمل مونتاج سواء فى الصورة أو الصوت

بمعنى آخر التحكم والحرية الكاملة فى كل من شريطى الصوت والصورة، والحكم النهائى هو حس واختيار المخرج لما يراه مناسبا لروح الفيلم.

إن لغة الموسيقى عند شادى عبد السلام ما هى إلا مرايا لروحه الخالصة وإن جزءاً كبيراً من الاستمتاع بأفلام شادى عبد السلام هو استمتاع يجمع ما بين الفنون التشكيلية باختلاف أنواعها وبين لغة الموسيقى المستخدمة باختلاف أنواعها أيضا.

ورغم أن شادى لم يكن مؤلفا موسيقيا، إلا أن روحه كانت مؤثرة بشكل واضح فى موسيقى أفلامه سواء المؤلفة منها كما فى فيلم «المومياء» او المختارة منها كما فى فيلم آفاق وقد أضاف شادى من خلال أسلوبه فى استخدام الموسيقى إضافة مهمة جدا إلى السينما المصرية جديرة بالدراسة وجديرة بالاهتمام من قبل المختصين.

وعلى الرغم من أننا لم نستفد استفادة حقيقية من هذه المدرسة الجديدة علينا إلا أن التاريخ سوف يحفظ لشادى قيمته كمعلم وكصاحب رؤية جماليه شديدة الأهمية. ■


نماذج بيانيه لطريقة استخدام الموسيقى مع الفيلم
١ ـ موسيقى مشهد لوحه «يوم أن تحصى السنين» والجنازة
Light Motiv ped. Not
زنه موسيقية ذات تردد عال
رياح
صوت بشرى
٢ ـ موسيقى مشهد ظهور المركب القادم عليها مفتش الآثار
حـرار
مـوتيف
رياح
صـوت مـركب
٣ ـ مشهد ونيس وهو طريحا «ومغمى عليه» ويبدأ فى استرداد وعيه
زنه ذات ترددا عـالى
رياح
زنه ذات تردد منخفض
٤ ـ الموسيقى فى نهاية الفيلم
حرار
البشرف
صوت المركب
زنه ذات تردد منـخفض
رياح
زنه ذات تردد عـالى



قراءة فى سيناريو مأساة البيت الكبير

سمير فريد

* الناقد السينمائى المعروف

قـ عمر الحضارة المصرية خمسة آلاف عام، ولكن أحدا لم يعرف هذه الحقيقة، لافى مصر ولا فى خارجها، قبل نحو مائتى عام فقط.

قبل مائتى عام كان تاريخ مصر الفرعونية الذى يبدأ فى القرن الثلاثين قبل ميلاد المسيح عليه السلام، مجموعة من الطلاسم، وكانت الآثار المصرية فوق الأرض وتحت الأرض، موضوعا للسرقة والنهب، وفى أحسن الأحوال لتزيين الميادين فى روما وأسطنبول.

وبفضل علماء الحملة الفرنسية الذين جاءوا مع **بونابرت** وضع كتاب **«وصف مصر»** وهو أول محاولة علمية لمعرفة تاريخ مصر الفرعونية. وفى عام ١٨٢٢ نجح العالم الفرنسى **جان فرنسوا شامبيليون** فى فك رموز لغة مصر الفرعونية (الهيروغليفية) وتوفى عام ١٨٣٢، فى الثانية والأربعين من عمره. ونشر كتابه **«قواعد اللغة المصرية»** عام ١٨٣٥ ـ بعد وفاته بثلاثة أعوام.

ويمكن اعتبار تاريخ صدور هذا الكتاب بداية تأسيس **«علم المصريات»**. فهو من العلوم الغربية التى تأسست فى فرنسا، وتطور بفضل الفرنسيين **أوجست ماربيت**، ثم **جاستون ماسبيرو**، مؤلف كتاب **«تاريخ شعوب الشرق القديم»**، والأمريكى **جيمس هنرى بريستيد** مؤلف كتاب «تاريخ مصر»، والألمانى **هنرى بروكش**، والبريطانى **فيلندر بيترى**. وقد تطور علم المصريات تطورا هائلا منذ بداية القرن العشرين.

ولا يزال تاريخ مصر الفرعونية، وما قبل الفرعونية، تحت التكوين حتى الآن، وربما الى أمد طويل. فقد يكتشف اليوم ما يغير من هذا التاريخ، وقد يكتشف فى الغد ما يضيف إليه.

السائد بين الناس، بل وبين بعض العلماء، أن السر فى غموض تاريخ مصر الفرعونية يرجع إلى الحكام الفراعنة فقد حاول كثير منهم محو آثار من سبقوهم لهذه الأسباب أو تلك. وفضلاً عن أن الحكام الفراعنة لم ينفردوا بهذا بين حكام العالم القديم أو الحديث، فأغلب الحكام يحاولون أن يجعلوا من عهودهم بدايات جديدة للتاريخ، ولكن وسائل التسجيل هى التى تطورت، وأصبحت أعصى، فإن السبب الرئيسى لغموض تاريخ مصر الفرعونية، يرجع إلى إيمان أغلب المصريين بالمسيحية بعد سنوات قليلة من ظهورها، ثم إيمان أغلبهم بالإسلام بعد سنوات قليلة من ظهوره أيضاً.

اعتقد المصريون المسيحيون أن كل ما سبق كان «كفراً» لا يستحق مجرد المعرفة، وعندما جاء الإسلام تأكدت هذه الفكرة. ولو لم يكن الإسلام يعترف بالمسيحية، بل ويشترط على المسلم أن يؤمن بنبوة المسيح عليه السلام لتحولت كنائس مصر بدورها إلى «آثار» قديمة، وشمل الغموض تاريخ مصر القبطية تماماً مثل تاريخ مصر الفرعونية. وقد جاء في بعض منشورات «الجماعات الإسلامية» في مصر التسعينيات أن ترميم الآثار الفرعونية «حرام» وأن من الأفضل أن تقوم الدولة «الإسلامية» بتحويل الآثار الذهبية إلى سبائك.

من البديهي أن الفنان لا يعود إلى الماضي في عمل فني لمجرد العودة إلى الماضي، وإنما ليعبر عن وجهة نظره في الحاضر والمستقبل ونحن نعرف وجهة النظر هذه من خلال ما يؤكد عليه الفنان، أو ما يستبعده من أحداث العصر الذي يعود إليه، وتفسيره لهذه الأحداث، وسواء كانت موضع الاتفاق أو موضع الاختلاف. ولكن أحياناً ماتكون وجهة نظر الفنان في مجرد اختيار عصر ما، ودون الاهتمام بتاريخ ذلك العصر.

ومع تطور علم المصريات، وتوالي الاكتشافات الأثرية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتحول المتحف المصري إلى أعظم متحف في العالم، وتأسيس جامعة القاهرة، وكلية الفنون الجميلة، بدأ المصريون يشعرون أنهم أكبر من أن يحرموا من الاستقلال السياسي، وأكبر من أن تجوس في أراضيهم قوات الاحتلال البريطاني، وأكبر مؤامرات هذا الاحتلال للتفرقة بين الأقباط والمسلمين، فكانت ثورة ١٩١٩ التي أعلنت مولد الطبقة الوسطى المصرية، بعد أن ظل المجتمع المصري منذ بداية تكوينه مجتمعاً من الحكام والفلاحين.



وتصادف اكتشاف مقبرة **توت عنخ آمون** عام ١٩٢٢، في غمار فترة تكوين مصر الحديثة بعد ثورة ١٩١٩، وهز هذا الاكتشاف المجتمع المصري من أدناه إلى أقصاه. لأول مرة لم يعد اكتشاف أثر من الآثار الفرعونية حدثاً أكاديميًا، وإنما حدث شعبي جعل أبسط الفلاحين والفقراء في أبعد القرى يشعر بقوة روحية هائلة بوعي كامل أو دون وعي كامل.

وكان من نتائج ثورة ١٩١٩ تأسيس أول مدرسة لتعليم التاريخ المصري القديم على يدي **أحمد كمال** وتلميذه **سليم حسن**، وإبداع تماثيل **محمود مختار** الذي وصل بين مصر الحديثة ومصر الفرعونية بعد أن كانت الفكرة الشائعة أن التماثيل تصنع لكي يعبدها الناس، وساهم في محو هذه الفكرة الشيخ **محمد عبده** عندما قال التماثيل حرام إذا كنتم تعبدونها. وفي عبارة واحدة أصبح المصري لا يشعر أن هناك تعارضاً بين كونه مسلماً أو مسيحيًا، وبين كونه صاحب التاريخ الفرعوني، أو صاحب الثقافة العربية الإسلامية، أو المساهم في الحضارة الغربية عن طريق الإسكندرية وارتباطها بحضارات البحر الأبيض المتوسط.

وكما كان **نجيب محفوظ** رائد الرواية «الواقعية» كان قبل ذلك رائد الرواية التاريخية الفرعونية. مما لا شك فيه أن عبقرية **نجيب محفوظ** هي بدورها من ثمار ثورة ١٩١٩، وأنه ساهم في تكوين مصر الحديثة منذ الثلاثينيات. وكانت الروايات التاريخية قبل **نجيب محفوظ** تتناول التاريخ العربي والإسلامي فقط، ولم يكن هناك سبب أو دافع ديني وراء ذلك، إذ إن أكبر كتاب الروايات التاريخية، وهو **جورجي زيدان**، لم يكن مسلماً وإنما مسيحي ماروني من لبنان. ولكن كان السبب ببساطة أن أحداً لم يكن يعرف تاريخ

مصر الفرعونية على نحو تفصيلى يتيح له اختيار بعض أحداثه أو شخصياته. وكان **نجيب محفوظ** أول أديب مصرى يهتم بمعرفة ما توفر عن تاريخ مصر الفرعونية أثناء دراسته فى قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة (١٩٣٠ - ١٩٣٤).

كان **نجيب محفوظ** يكتب وينشر المقالات منذ السنة الأولى فى دراسته الجامعية عام ١٩٣٠. وفى عام ١٩٣٢ قام **محفوظ** بترجمة **«مصر القديمة»** تأليف **جيمس بيكى**، ومن واقع دراسته لهذا الكتاب وقراءاته الأخرى عن مصر الفرعونية كتب عام ١٩٣٥ رواية **«عبث الأقدار»** التى صدرت عام ١٩٣٩، ثم كتب عام ١٩٣٦ رواية **«رادوبيس»** (صدرت ١٩٤٣)، ثم عام ١٩٣٧ رواية **«كفاح طيبة»** (صدرت ١٩٤٤).

تدور أحداث الرواية الأولى فى عصر ازدهار الدولة المصرية القديمة، وتدور أحداث الرواية الثانية فى عصر سقوط هذه الدولة. أما أحداث الرواية الثالثة فهى فى عصر أح موس (١) الذى طرد الهكسوس من مصر بعد احتلال دام أكثر من قرن ونصف قرن، وأسس الأسرة الثامنة عشرة أو بداية الدولة المصرية الحديثة. ويرى أغلب نقاد **نجيب محفوظ** أنه لم يلتزم «التاريخ» فى روايته الأولى والثانية، بقدر ما التزم به فى روايته الثالثة. ولكن المسألة لم تكن التزامًا بالتاريخ من عدمه، وإنما كتب **نجيب محفوظ** من واقع ما توفر من معلومات عن هذا التاريخ حتى العشرينيات من القرن العشرين.

ويذهب بعض نقاد **نجيب محفوظ** إلى أنه لجأ إلى التاريخ الفرعونى ليعبر عن واقع مصر فى الثلاثينيات بشكل غير مباشر. ولكن **نجيب محفوظ** فى هذه الروايات يعبر عن وجهة نظره فى مصر الثلاثينيات بمجرد اختيار زمان الفراعنة: كان يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التى لا ترى تعارضًا بين تاريخ مصر القديم وتاريخها العربى الإسلامى، وقراءة أعمال الكاتب فى إجمالها تؤكد أنه ليس من الكتاب الذين يلجئون إلى الماضى للتعبير عن الحاضر، وإنما لفهم الحاضر(٢).

يعرف الناس **سيد قطب** الكاتب الإسلامى «المتشدد» ولكن أغلبهم لا يعرفون أنه أيضاً أحد كبار نقاد الأدب فى مصر فى القرن العشرين وقد كان **سيد قطب** أول من كتب عن رواية **«كفاح طيبة»**، عقب صدورها مباشرة عام ١٩٤٤. وفى مقالة عن الرواية كتب **سيد قطب** ما يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التى ظهرت فى مصر بعد ثورة ١٩١٩، والتى سبق الإشارة إليها فقال:

لقد ظللت سنوات، وسنوات أقرأ ذلك التاريخ الميت الذى نتعلمه فى المدارس عن مصر فى جميع عصورها، والذى لا يعلمنا مرة واحدة أن مصر هذه هى الوطن الحى الذى يعاطفنا ونعطفه، ويحيا فى نفوسنا وأخلادنا بحوادثه وأشخاصه. وظللت أستمع إلى الأناشيد الوطنية الجوفاء التى لا تثير فى نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا، وإن هى إلا عبارات صاخبة، تخفى ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج، ولم أجد إلا مرة واحدة كتاباً عن مصر القديمة يبعثها حية فى نفوسنا، شاخصة فى أذهاننا، وذلك هو كتاب المرحوم **عبد القادر حمزة** «على هامش التاريخ القديم» ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة **«كفاح طيبة»**، ودعوت وزارة المعارف إلى أن تجعله فى يد كل تلميذ وطالب، بدل هذه الكتب الميتة التى فى أيديهم، «لكن تغيير الكتب فى وزارة المعارف أمر عسير، لأن مصنفيها هم مقرروها فى أغلب الأحايين.

وكنت أرى الطابع القومى واضحا بجانب الطابع الإنسانى فى آداب كل أمة، ولا سيما فى الشعر والقصيدة، بينما أرى الطابع المصرى باهتا متواريا فى أعمالنا الفنية، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين أرقى الآداب العالمية، وكنت أعزو هذا اللون الباهت، إلى أن مصر القديمة لا تعيش فى نفوسنا، ولا تحيا فى تصوراتنا، إلى أننا منقطعون عن هذا الماضى العظيم لا نعرفه إلا ألفاظاً جوفاء، ولا نتمثله صوراً، ووشائج حية. إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة: من الفن والروح والعواطف والانفعالات إلى أن بيننا وبين الآثار المصرية، والفنون المصرية، والحياة المصرية، والأحداث المصرية هوة عميقة من الزمن واللغة ومن الإهمال والنسيان.

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها فى مصر العريقة، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال، وإلى أن تعقد بين النشء وبين الآثار المصرية صلة وثيقة فى كل أدوار نشأتهم، وإلى أن تنفث الحياة فى تلك الآثار والتماثيل والتواريخ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملاحم والبيانات. دعوت إلى أن تصبح حياة **أح موس، وتحوت موس، ورع مسيس ونفريتى**، وأمثالهم فى منال كل تلميذ صغير، وكل طالب كبير بل أن تعود أساطير حية للأطفال فى المهود، بدل الشاطر حسن وجودر، وحسن البصرى والورد فى الأكمام.

قلت إذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا لأننا أصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها، فلننقلها هى إلى لغتنا الحديثة، لننضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الأدب العربى الذى ندرسه) ثروة أعظم منها

واعرق وأخصب فى فترة أخرى طويلة تربو على الخمسة آلاف من الأعوام. فإنه من السفه أن نفرط فى هذه الأعمال الطوال[٣].

وفى كثيرمن أعمال نجيب محفوظ إشارات إلى الثقافة المصرية القديمة، وخاصة استخدامه نبوءات إيبور فى «ثرثرة فوق النيل» عام ١٩٦٥ فضلا عن محاكمة الحكام الفراعنة فى «إمام العرش» عام ١٩٨٣. ثم هناك عودة الكاتب إلى الرواية «التاريخية» فى رواية «العائش فى الحقيقة» عام ١٩٨٥ عن آخن آتون.

ولدت السينما فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مع استقرار وتطور علم المصريات. وعرفت السينما منذ بدايتها الأفلام الأجنبية ثم المصرية التى تدور أحداثها فى العصور الفرعونية ولكن الغالبية الساحقة من هذه الأفلام كانت من الأفلام «التجارية» السطحية الرخيصة. ويعتبر الفيلم البولندى «فرعون» إخراج بيرجى كافاليروفيتش عام ١٩٦٥ أهم الأفلام التى تناولت التاريخ الفرعونى. وقد شارك فى إعداد ديكوراته وأزيائه وإكسسواراته المصمم المصرى، والمخرج فيما بعد، شادى عبد السلام (١٩٣٠ - ١٩٨٦) وكان لعمل شادى فى هذا الفيلم تأثير كبير عليه.

سينما شادى عبد السلام من أول كادر (صورة) الى آخر كادر هى السينما الوحيدة فى مصر والعالم التى يمكن أن نطلق عليها «السينما الفرعونية»، وقد تم إنتاج هذه السينما فى الفترة من عام ١٩٦٠ حين صمم المركب الفرعونى فى الفيلم الامريكى «كليوباترا» إخراج جوزيف مانكيفيتش، وحتى عام ١٩٨٥ حين أتم فيلمه الأخير «عن رع مسيس الثانى»، وفى النصف الثانى من هذا الربع قرن كتب شادى سيناريو «مأساة البيت الكبير».

أحب شادى التاريخ الفرعونى من خلال حبه للفنون: العمارة والرسم والنحت، ودراسته للعمارة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. وكان تكوينه الخاص مناسبًا تمامًا ليشعر بكل مصر فى تاريخها منذ أقدم العصور وفى جغرافيتها، من الأسكندرية إلى النوبة. فقد ولد فى الإسكندرية ونشأ فى المنيا حيث أصل عائلته، ودرس وعاش فى القاهرة وأتاحت له دراسته القانونية فى كلية فيكتوريا بالإسكدرية معرفة الثقافة الغربية، كما اتاحت له دراسته الجامعية فى القاهرة أن يكون تلميذا من تلامذه المعمارى الكبير حسن فتحى، فعرف من خلاله الفنون الإسلامية، ولكن شادى كان من المثقفين العرب الذين لا يعرفون الثقافة العربية.

كان شادى عبد السلام يكتب أفلاماً باللغة الإنجليزية وكانت قراءاته باللغة العربية محدودة للغاية، ولكن ليس عن جهل باللغة العربية وإنما لأن أغلب المراجع الاساسية عن الفنون الفرعونية، بل والإسلامية لم تكن باللغة العربية، ولم يكن هناك موقف ما من الثقافة العربية، ولم يكن هناك موقف سياسى ما ضد عروبة مصر، ولكن سينما شادى عبد السلام الفرعونية ولدت أيام الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦٠، وبلغت ذروتها مع إخراج فيلمه الروائى الأول - والذى أصبح الأخير - عام ١٩٦٨ بعد هزيمة مصر العربية الناصرية عام ١٩٦٧ مباشرة، فبدت هذه السينما وكأنها جزء من رد فعل الهزيمة الذى رفض العروبة، ونادى بالمصرية بمعناها الضيق.

ولكن سينما شادى عبد السلام فى عهد عبد الناصر فى الستينيات، تختلف عن سينماه فى عهد السادات فى السبعينيات، فى المرحلة الأولى (المومياء ١٩٦٨ - الفلاح الفصيح ١٩٦٩ - آفاق ١٩٧٢) لم تكن سينما سياسية، ولكنها فى المرحلة الثانية كانت سينما سياسية بكل معنى الكلمة (جيوش الشمس١٩٧٤ - كرسى توت عنخ آمون الذهبى ١٩٨٢ - الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤ - عن رع مسيس الثانى ١٩٨٦). وهناك فى هذه المرحلة أيضا سيناريو «مأساة البيت الكبير»، والذى عرف باسم الشخصية الرئيسية فيه آخن آتون (خادم آتون)[٤].

رفع السادات شعار مصر فى مقابل العروبة. صحيح أنه أطلق على جمهوريته (مصر العربية)، ولكن عروبة مصر عنده كانت ثقافتها العربية ودعم علاقات «التعاون» مع «الجيران» العرب، ووجد هذا الشعار هوى كاملا فى نفس شادى عبدالسلام، ونجد ذلك بوجه خاص فى فيلم «جيوش الشمس». فالفيلم عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ التى كانت عربية، ولم يكن من الممكن أن تنتهى بما انتهت إليه من انتصارات لولا أنها عربية، ومع ذلك فقد اعتبرها شادى مصرية وأطلق على الجيش المصرى الذى قاتل فى هذه الحرب اسم الجيوش الفرعونية وهو جيوش الشمس. أما سيناريو «مأساة البيت الكبير» فهو تعبير غير مباشر عن مأساة جمال عبدالناصر من خلال مأساة آخن آتون وقد ظل يكتبه ويعيد كتابته من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٥. وفى أثناء كتابة هذا السيناريو، وإعداد تصميمات الديكورات والأزياء والأكسسوارات مع تلاميذه وعلى رأسهم صلاح مرعى وأنسى أبو سيف، أخرج شادى أفلامه الفرعونية الثلاثة الأخيرة من إنتاج الهيئة العامة للآثار المصرية، وكلها أفلام تسجيلية.

ذكرنا أن تاريخ مصر الفرعونية لا يزال تحت التكوين لأن كثيراً من الآثار

الدالة عليـه، والمحـددة لوقـائعـه وشـخـصـيـاته، لا تزال مطمـورة تحت الأرض، ومن هنا يخـتلف علمـاء المصريات حول كثير من التفاصيل. ومن أكثر الشخصيات التى يختلف عليها العلماء شخصية «آخن آتون». المؤكد حتى الآن أن آخن آتون، كان الفرعون العاشر فى الأسرة الثامنة عشرة وأنه عاش فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد وأصبح وليا للعهد، ثم تولى الحكم بعد وفاة والده آمون حوتب الثالث (رضاء آمون). وفراعنة الأسرة الثامنه عشرة بعد آخن آتون هم أخوته سمنخ كارع، ونب خبرو رع (توت عنخ آمون)، وخبر خبرو رع (آى)، وجسر خبرو رع (حور محب). وبعد حور محب جاء رع مسيس (مخلوق رع) مؤسس الأسرة التاسعة عشرة.

والمؤكد حتى الآن أيضاً أن أخن آتون كان الابن الثانى للفرعون آمون حوتب الثالث وزوجته تى، وأن ابنهما الأول تحوت موس كان ولى العهد ولكنه توفى فى شبابه، قبل وفاة والده. وقد تزوج آخن آتون من أخته نفرتيتى (الجميلة تتهادى) وأنجبا ثلاث بنات مريت آتون، وماكت آتون، وعنخ اس ان با آتون، وثلاث بنات أخريات. ولأنهما لم ينجبا ذكراً جعل آخن آتون أخاه سمنخ كارع ولى عهده. ومع تغيير عبادة آمون أسس آخن آتون عاصمة جديدة بدلا من طيبة، وهى أخيت آتون (أفق آتون) فى منطقة العمارنة.

هذه هى كل المعلومات المؤكدة حتى الآن. وبعد ذلك يختلف العلماء حول آخن آتون إلى درجة الخلاف حول جنسه، هل كان ذكراً أم أنثى أم خنثى. وبالطبع فإن من يشك فى ذكورته يشك فى زواجه من نفرتيتى، وفى بناته منها. ويذهب إيمانويل فيلكوفسكى فى كتابه «أوديب وآخن آتون» إلى التشكيك فى نسبه إلى والده آمون حوتب الثالث، وفى أنه نصبه وليًا لعهده. وموضوع الكتاب أن آخن آتون كان يحب أمه ويكره أباه (٥) ويقول سيريل الدريد فى كتابه عن «آخن آتون»، إن نفرتيتى لم تكن أخته وإنما ابنة خاله آى الذى تولى الحكم بعد وفاة سمنخ كارع، وإن هذا توفى أثناء حكم آخن آتون. وأن تنصيب آخن آتون كولى للعهد تم فى منف العاصمة القديمة، وليس فى طيبة (٦).

أطلق آخن آتون على نفسه لقب «العائش فى الحقيقة»، وكان هذا اللقب هو العنوان الذى أطلقه نجيب محفوظ على روايته عن آخن آتون وربما كانت الترجمة الأفضل هى «الباحث عن العدالة»، حيث إن «ما عت» تعنى عند المصريين القدماء الحقيقة أو العدالة، فالحق عندهم هو العدل والعدل هو الحق. وقد كانت وزارة العدل المعاصرة تسمى فى بداية القرن العشرين وزارة الحقانية. وبعد وفاة آخن آتون أطلق عليه المصريون لقب «مهزوم العمارنة»(٧) وبينما يرى برستيد والأغلبية من العلماء أن آخن آتون كان أول فرد عظيم فى التاريخ، يرى آخرون أنه كان مهووسا دينياً، بل وإنه كان مجنونا، وشاذا على علاقة جنسية مع أخيه، وأنه عائش فى عالمه الخاص، وترك الإمبراطورية المصرية تتهاوى أمام عينيه.

كان آتون من بين الآلهة الكثيرة التي يعبدها الشعب المصرى فى عهود الفراعنة، وكان آمون رع كبير هذه الآلهة، وعندما تولى آمون حوتب الرابع منصب ولى العهد، أو «الشريك فى الحكم»، بدأ دعوته إلى عبادة إله واحد هو آتون، وغير اسمه إلى آخن آتون. وكلمتى رع وآتون من أوصاف الشمس: رع تعنى القوة الحيوية للشمس، وآتون تعنى قرص الشمس ذاته. وحتى الآن يقول المصريون«آتون الشمس»، ويقصدون ذروة الحر عند منتصف النهار. وبسبب دعوته إلى عبادة إله واحد اعتبر آخن آتون أول الموحدين.

وبينما يشير الدريد إلى أن فكرة التوحيد ربما جاءت من خارج مصر نتيجة انفتاح الدولة الحديثة على الثقافات الأخرى، يرى باسكال فيرنوس وجان يويوت انه لا توجد أى تأثيرات من الخارج(٨). والواقع أن الآتونية كانت امتدادا لعبادة رع القديمة والتى ظلت مع سيادة عبادة آمون (الخفى المستتر) حتى أصبح اسمه آمون - رع. كما أن الآتونية لم تكن توحيدا بالمعنى الإسلامى للتوحيد، بل ولا توجد علاقة بين مفهوم التوحيد عند آخن آتون وبين مفهوم التوحيد الإسلامى. صحيح أن آخن آتون منع تعدد الآلهة، ومنع تجسيدها على أشكال الطيور أو الحيوانات، واكتفى بقرص الشمس المجرد، ولكن الله سبحانه وتعالى فى الإسلام لايتجسد على أى نحو مجرد أو غير مجرد، كما أنه ليس واحدا فقط، وإنما أيضا لم يلد ولم يولد، بينما اعتبر آخن آتون نفسه ابن الإله الواحد.

وربما كان التأثير «الأجنبى» فى عبادة آتون أنه لم يكن إلها للمصريين فقط، وإنما لكل البشر. ولذلك عمل آخن آتون على نشر دعوته خارج مصر، وخاصة فى البلاد الآسيوية المتاخمة، والتى كانت تابعة للدولة المصرية. يقول الدكتور عبدالمنعم أبو بكر فى كتابه عن «آخن آتون»، إن معظم الصفات التى وردت فى وصف آتون «كانت أصيلة فى اللاهوت المصرى»، (٩) فقد وصف آمون فى عهد آمون حوتب الثالث بأنه:

صانع تولى تشكيل أعضائه

خالق لم يخلقه أحد

وحيد فى صفاته

يتحرك إلى الأبد

خالق كل شيء

وهو الذى يضمن الحياة

الحر والبرد بإذن منه

الشروق كل يوم تسبيح بحمده

ويرى د. **أبوبكر** أن «الذين تفقهوا فى الدين، وعرفوا أسراره اعتنقوا منذ عصور مبكرة ديانة الإله الواحد، وإن لم يجهروا بهـا» .ومن الملاحظ أن د. أبو بكر يستخدم فى ترجمته عبارات قرآنية، أو ما يمكن أن نصفه على الأقل بعبارات عربية قحة، وهو ليس عين الصواب فى الترجمة ، إذ تحيلنا عبارة مثل «التسبيح بحمده» إلى المنطق الإسلامى، الذى يختلف تماماً كما أوضحنا. وقد لاحظ د. عبدالمحسن طه بدر الفصاحة العربية الأصيلة فى حوار روايات **نجيب محفوظ** الفرعونية الثلاث الأولى ورأى أنها غير ملائمة، وأيد **نجيب محفوظ** ذلك فى أحاديثه عن هذه الروايات.

وأياً كان الخلاف حول آخن آتون، فالمؤكد أنه قام بـ «ثورة» حاولت العصف بالأفكار والعادات والتقاليد التى ظلت مرعية لمدة ألف وخمسمائة سنة، وأنه دخل صراعًا عنيفًا مع كهنة آمون، والمؤكد أن هذه الثورة قد فشلت، وأنه ربما يكون قد قتل. ويترجم د. **أبو بكر** عن آخن آتون قوله «إن الكهنة كانوا أشد إثمًا من كل الأشياء التى سمعتها حتى العام الرابع ، بل أشد ضرراً من كل الأشياء التى وقعت حتى العام السادس» . والمقصود أعوام حكم آخن آتون حيث كان لكل فرعون تقويم خاص يبدأ مع توليه، يختلف عن التقويم «المدنى» الذى يبدأ من اليوم الأول فى الشهر الأول من الفيضان.

يقول د. أبو بكر إن آخن آتون حرر الفن من التقاليد الكلاسيكية، واستخدم العامية بدلا من لغة الكهنة التى لا يعرفها الناس، وأن كهنة آمون لم يقاوموه فى البداية احتراماً للفرعون من ناحية، ولأنهم كانوا لايرون جديداً فيما يفعله من ناحية أخرى، ولكن «الحرب الأهلية» بدأت عندما بدأ فى محو آثار آمون وتحطيم معابده. ويرى أغلب علماء المصريات أن دعوة آخن آتون لم تؤد إلى حرب أهلية داخل مصر، وإنما إلى ضياع البلاد الآسيوية التابعة. وهناك إجماع على انفصال آخن آتون عن زوجته نفرتيتى، ولكن الخلاف حول أسباب ذلك الانفصال، والذى أدى إلى حرمانها من لقب نفر نفرو آتون، ومنحه لأخيه **سمنخ كارع** وتزويجه من كبرى البنات مريت آتون، ثم إشراكه فى الحكم.

وهناك ما يشبه الإجماع حول ذهاب **سمنخ كارع** إلى طيبة مع زوجته، ومحاولة مهادنة كهنة آمون بدعم من الملكة **تى** التى ظلت تقيم فى طيبة. ويقول د. **أبو بكر** إنه ربما يكون قد قتل، وإن آخن آتون نفسه ربما يكون قد قتل بدوره. وأنه إزاء الفوضى فى «البيت الكبير» أى مقر الحكم الفرعونى، وبإيحاء من الملكة تى، تم تنصيب توت عنخ آمون أخ نفر تيتى غير الشقيق بعد زواجه من عنخ آس ان با آتون ابنة آخن آتون ونفرتيتى.

ويترجم د. أبو بكر أنشودة آخن آتون، ومما جاء فى هذه الترجمة:

إنك ناء ولكن أشعتك على الأرض.

أنك تشرق على وجوه الناس

ولا يستطيع أحد منهم أن يتكهن بسر قدومك

.. ..

إنك تعطى الحياة للجنين فى أحشاء النساء

وتصنع من النطفة الرجال

وتعنى بالطفل فى بطن أمه

.. ..

واذا خرج الجنين من بطن أمه

جعلت من ذلك يوم ولادته

ثم تفتح فمه ليتحدث

وتدبر ما يحتاج إليه

وإذا صاص الفرخ فى بيضته

تهبه الهواء لتبقيه حيا

ثم تمده بالقوة حتى يثقب بيضته

.. ..

ما أكثر مخلوقاتك

وما أكثر ما خفى علينا منها

إنك اله واحد ولا شبيه لك

لقد خلقت الأرض حسب ما تهوى وحدك

خلقتها ولا شريك لك

خلقتها مع الإنسان والحيوان كبيرة وصغيرة

خلقتها وكل ما يسعى على قدميه فوق الأرض

وكل ما يحلق بجناحيه فى السماء

.. ..

أقمت كل إنسان فى مكانه

ودبرت لكل إنسان ما يحتاج إليه

وجعلت لكل منهم أيامه المعدودة

لقد تفرقت ألسنتهم باختلاف لغاتهم

كما اختلفت أشكالهم وألوان أجسادهم

.. ..

لقد خلقت الفصول لكى تحيى كل مخلوقاتك

وجعلت لهم الشتاء ليتعرفوا على بردك

ثم جعلت لهم الصيف ليتذوقوا حرارتك

.. ..

لقد خلقت من نفسك تلك الاشكال التى تعد بالملايين مدنا وقرى وقبائل وجبالا وأنهارا

.. ..

أنت الذى صنعت الدنيا بيديك وخلقت الناس كما شئت أن تصورهم

ويبقى السؤال الكبير: لماذا فشلت ثورة آخن آتون، وعاد كل شىء كما كان بعد سنوات حكمه العاصفة. لقد كان لديانته جذور راسخة لدى طبقة الكهنة، ولم يكن منفصلا عن طبقة الفلاحين، بل واستخدم لغتهم «العامية» ليصل إليهم. هناك إجابات كثيرة، ولكن ما يهمنا هنا إجابة **شادى عبدالسلام**.

اختار **شادى عبدالسلام** أن يصنع فيلم «المومياء» لتحية **ماسبيرو** وكل من شارك فى تأسيس علم المصريات، ولتحية **أحمد كمال** مؤسس علم المصريات المصرى، ولتنبيه المصريين إلى الخطأ الفادح الذى وقعوا فيه عندما تاجروا في آثار الفراعنة. وكان بطله **ونيس** يمثل الجيل الجديد، أو مصر الجديدة التى عبر عنها سيد قطب فى مقاله عن «كفاح طيبة». وكان ونيس فى تردده بين الإبقاء على تقاليد العائلة، وبين إفشاء سرها طوال الفيلم يحمل كثير من أصداء تردد «هاملت». كان **شادى** شكسبيريا أصيلا فى «المومياء»، وكذلك فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» الذى كان من الممكن أن يكون أحد روائع السينما فى كل البلاد وكل العصور لو أتيح له إخراجه.

اختار **شادى عبدالسلام** آخن آتون وعصره لعدة أسباب أولها أنه مادة صالحة لتراجيديا شيكسبيرية من طراز رفيع، وهذا ما أدركه أيضا **ألفريد فرج** عندما كتب مسرحيته «سقوط فرعون»، وما أدركه **عادل كامل** عندما كتب مسرحية «ملك من شعاع»، وما أدركه نجيب محفوظ عندما كتب رواية «العائش فى الحقيقة». والسبب الثانى إحياء الحضارة الفرعونية فى طريق عرض صورة عصر من أبهى عصورها. والسبب الثالث أنه عاصر صعود وسقوط الفرعون الجديد الذى حكم مصر من ١٩٥٤ إلى ١٩٧٠، وهو جمال عبدالناصر، وقيامه بثورته، وهزيمة هذه الثورة عام ١٩٦٧.

شادى عبدالسلام فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» لا يتبنى وجهة نظر هذا أو ذاك من علماء المصريات فى شخصية آخن آتون، وإنما يعبر عن وجهة نظره الخاصة من واقع دراسته لكل آراء العلماء. ولذلك فالسيناريو مساهمة فى حل بعض المشاكل الأخناتونية العلمية، اى أن له – قيمة علمية كعمل بحثى، إلى جانب قيمته الفنية كعمل درامى، فضلا عن القيمة التشكيلية النادرة لجميع تصاميم الديكورات، والأزياء والاكسسوارات التى صنعت استعداداً لتصوير السيناريو.

يبدأ السيناريو بالضوء يخبو فى البيت الكبير، بيت آمون حوتب الثالث الكبير، وحور محب يعلن موت الأمير تحوت موس ولى العهد فى المعركة، وهذا تفسير **شادى عبدالسلام** الخاص لموت الأمير تحوت موس المبكر. ونرى مع حور محب فى المشهد الأول المقاتل الشاب رع مسيس الذى سيكتب له أن يكون مؤسس الأسرة التاسعة عشرة بعد ذلك (١٠).

وقبل مشهد تتويج آمون حوتب الرابع وهذا اسمه الأول قبل أن يغيره وليا للعهد، نراه يرتدى ملابسه الكاملة، ويضع حول قدميه الخلاخيل الذهبية، ويتعطر. ثم نرى الأمير سمنخ كارع وأخاه توت عنخ آمون فى الثانية من عمره وأخته بيك آمون فى السادسة من عمرها.

وفى مشهد التتويج نرى آمون حوتب وزوجته نفرتيتى، والملكة تى ووالدها يويا ووالدتها تويا، ثم الفرعون آمون حوتب الثالث الذى يقول لابنه وهو يتوجه «نصبتك شريكا لى فى الحكم، ومصر العليا ومصر السفلى، تنعم بالرخاء، والأراضى الأجنبية التابعة لك، فاعمل على زيادة خيرات الأرض فى عهدك حتى ينعم البشر بعطاياك». ويتم التتويج فى طيبة، وليس فى منف كما يقول **سيريل الدريد**.

نرى آمون حوتب الرابع، أو الشريك فى الحكم، يقترب من الفلاحين ويرفض وضع الحواجز بينه وبينهم، كما يفعل الكهنه «منذ القدم»، ويقول للحراس فى جولاته الحرة «كلما قل انتباه الناس لقدومى، كلما ازدادت معرفتى بأحوالهم». وتبدو العنصرية المصرية القديمة واضحة فى قول أحد الحراس لشخص عابر «اذهب أيها الأسيوى لاتدنس هذا المكان الطاهر». ومع ظهور أى القائد «الذكى» وزوجته الأميرة المسنة مربية نفرتيتى يكتمل ظهوره كل الفراعنة الذين سيحكمون مصر حتى نهاية الأسرة الثامنة عشرة وبداية الأسرة التاسعة عشرة. ونرى آمون حوتب الرابع يؤسس مدينة الأفق (أفق آتون) أثناء اشتراكه مع أبيه فى الحكم، ممايعنى موافقة ضمنية من آمون حوتب الثالث الكبير على تأسيسها.

وفى معبد آمون يجرى الحوار بين الكهنة عن معنى إحياء «الإله المغمور آتون». فيقول أحدهم، الشريك فى الحكم سيكون فرعونا عما قريب لا تأخذوا مثل هذه الأمور ببساطة، الشريك فى الحكم،

فرعون المستقبل يتمثل بأشكال إله الشمس القديم، وهي أشكال غابت عن الذاكرة منذ زمن أقدم من عصر الأهرامات. كم يهزأ بنا هنا في معبدنا». ويتساءل آخر «هل ستؤثر المعابد الجديدة لهذا الإله على دخل معابدنا». ويرد ثالث: للإسبراطورية آلهة كثيرة، وإضافة إله لن يؤذينا إذا خدمناه هو الآخر. ويعلق رابع: «سوف نصلي لذلك الإله آتون بوجد. إنها ليست إلا أماني لطيفة في الهواء».

وعندما يغير آمون حوتب اسمه إلى آخن آتون، يعلق كبير كهنة آمون قائلا «إن تغيير اسم لايزعجني بقدر ما يزعجني ظهور طبقة جديدة بلا اسم يطلقون على أنفسهم وكلاء الفرعون أو مستشاريه أو خدامه».

وفي استقبال آمون حوتب الثالث لمندوبي البلاد الأجنبية التابعة للدولة المصرية، والتي يختار لها شادى عبد السلام اسم «المحميات»، يتم التركيز على اكتشاف الحديد في بلاد الحيثيين، وتوصلهم إلى صنع السيف الحديدي، وقيامهم بتهديد «المحميات»، بل وتهديد مصر ذاتها. وينتهي المشهد بإعلان آمون حوتب الثالث:

«إن الشريك في الحكم آمون حوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم آخن آتون الذي يحيا في الحق، كما اختار مدينة الأفق مستقرا له وعاصمة ثانية للبلاد. مباركة مشيئته..

.. بلغوا كلماتي إلى أركان الأرض».

وفي مدينة أفق آتون، والتي يطلق عليها شادى مدينة الأفق نرى آخن آتون يملي تعاليمه للفنانين، ونرى نفرتيتي جالسة لصنع تمثالها الشهير. ثم نرى آخن آتون في مدرسة الحياة التي أنشأها في مدينته، ونسمعه يوصي أحد المعلمين قائلا:

«لقنهم كلمات أهل العلم الذين تلقوا الحكمة ممن سبقوهم.. ولا تلقنهم كلمات الكهنة، أولئك الذين وضعوا الكلمات في افواه آلهتهم ليبثوا الرعب في قلوب الناس، فيستعبدونهم».

ويقول «الرعب من الإله الخالق ليس الطريق إلى معرفته، ولكن الحمد له هو السبيل إليه». ويشير إلى «حكمة آني الكاتب الأول للملكة المقدسة نفرتاري، أم أسرة مولانا، وزوجة الفرعون الخالد أح موس، محرر البلاد، الذي أعاد لمصر مجدها السابق عندما طهر البلاد من الهكسوس، أولئك الغزاة الآسيويين الذين كفروا بالإله الخالق».

يموت آمون حوتب الثالث، وعلى حين يكتب ملك ميتاني إلى الملكة تي، لأنه يعلم أن آخن آتون «لايهتم إلا بالولايات الجديدة التي أنشأها لتهتدي بآتون»، يعلن آخن آتون «منذ هذا اليوم يقام يوم الجزية في مدينة الأفق، أفق آتون، قلب أمتي وفلكها»، ويصف آتون قائلا إنه «الإله الواحد الذي لا إله إلا هو». ويستخدم شادى هذا التعبير الإسلامي بكل وضوح.

ويطلب أمير «جبيل» النجدة من مصر لمواجهة أطماع الحيثيين، فيقول له كبير كهنة آمون «الجيش جيش آمون، وتجده في معبد آمون، لا هنا... أنتم بين نارين.. الحيثيين والدويلات الجديدة لآتون». ويطلب رسول آمون الأول من أمير «جبيل» شراء السيوف الحديد من الحيثيين لجيوش آمون، والحصول على مايريدون من ذهب آمون. وعندما يشعر أمير «جبيل» بأهمية دوره يقول رسول آمون الأول «خذوا من ذهب آمون، ولكن لاحظوا أنكم لاتملكون الحديد ولا الذهب».

ويتخذ آخن آتون أخطر قراراته: محو اسم آمون. ويقول «امحوا اسم آمون، امحو هذا الاسم الكريه من الوجود، تلك الآلهة التي تراكمت عبر آلاف السنين، تعوق ولا تهدي، تستعبد البشر حتى أصبحوا لاغاية لهم إلا إرضاء مطالبها، وما هي الا مطالب كهانها التي لاتنتهي. يبشرون بعقيدة تضاءلت حتى أصبحت مجموعة من طقوس تمارس بخبث، بلا إضافة، بلا حذف. كلمات خلت من اليقين، بلا صدق، بلا تمعن، بلا حماس. أغلقوا هياكل كل الآلهة. لتحمي كلمة الآلهة من كل البلاد».

وينفذ حور محب مهمة تدمير معبد آمون الكبير في طيبة باعتباره قائد جيوش الفرعون، ويعيش سكان طيبة في رعب شديد، وتتداعى «المحميات»، وتبدأ المؤامرات في البيت الكبير، ثم تنفصل نفرتيتي عن آخن آتون «سوف أعتزل في قصر الشمال، حتى يكف عقلك عن السخرية». وتتقاطع هذه الأحداث مع صلوات آخن آتون للإله الواحد:

الناس يصيحون

ويخفون واقفين على اقدامهم

عندما توقظهم أنت من سباتهم

وبعد الوضوء يرتدون ثيابهم

ويرفعون الأكف ليعبدوا شروقك

ثم يقبلون على أعمالهم في كل الدنيا

.. ..

هو الذي يوحد الأرض

بدفئه ونوره

كل يوم

وإلى الأبد

هو الأمس واليوم والغد

للأمم التي خلق

ولشعوب لم تأت بعد.

ونلاحظ هنا استخدام شادى لكلمة «الوضوء» الإسلامية، واهتمام آخن آتون بالشرق لأنه الذى يشهد شروق الإله - الشمس. وهذا الاهتمام بالشروق يعبر عن حدود القدرة الفكرية للفرعون الثائر. وقد جاء فى القرآن الكريم ما يثبت كروية الأرض ودوران الأفلاك فى الكون فى الحديث عن المشارق والمغارب. فلا يوجد شرق واحد ولا غرب واحد وإنما مشارق ومغارب عديده فى الوقت نفسه.

يدور هذا الحوار بين آخن آتون وحور محب، معبرا عن الصدام «التاريخى» بين الحق والقوة، وبين الفكر والعمل:

آخن آتون: إن المحميات فى الشمال تنقسمُ إلى صنفين، الأمراء الوارثين، والدويلات الصغيرة المستحدثة التى شكلناها .. رجلاهما تطموا فى بلاطنا.. إن معارف الأجيال وحكمتها أصبحت الآن فى متناول أيديهم.. وانظر حينما يقف الاثنان متكافلين فى صف واحد، وفى ظل إله واحد.. ألا يغير ذلك من مجرى العصور المقبلة؟..

حور محب: إن الحيثيين بسيوفهم الحديدية يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا مولاى..

آخن آتون: اهراء.. سيوف الحديد لاتنتمى لدولة بعينها.. إنها بحوزة تجار متجولين يملكون عصابات من المرتزقة يمكن شراؤهم أو بيعهم فى أية لحظه لمن يدفع أكثر. لا ولاء عندهم لأحد ولاعقيدة تجمع بينهم.. الشتات وطنهم، والغلظة شيمتهم، والسلب والنهب غاية مايطمحون إليه.. وهذه الصفاتِ لاتبنى أمه.

حور محب: أرسل لهم جيشا جديداً باسمنا..

آخن آتون: أهل أعمت القوة بصيرتك فلم تعد ترى غير هذا الحل؟..

حور محب: "لن أقف عاجزا متوانيا وأنا أشاهد أمبراطورية تتفتت أركانها وقد حكمت منذ فجر التاريخ.

آخن آتون: فجر التاريخ ولى وانتهى وطرق الأمس قد استهلكت وعلينا أن نجدد أنفسنا بأنفسنا وإلا هلكنا..

حور محب: لن يهلكنا إلا الأيدى المكبلة، والقوة المشلولة..

آخن آتون: مشلولة حتى لا تستخدم فى مذبحة لامعنى لها بين إخوة متناحرين خلقهم إله واحد.

وينصب آخن آتون أخاه سمنخ كارع فى منصب ولى العهد، أو الشريك فى الحكم. ويحاول استرضاء نفرتيتى. وفى أثناء زيارة الملكة تى لمقبرة آمون حوتب الثالث فى ذكراه السنوية، ترى الشعب يعانى، وتسمع أحد الفلاحين يقول لزوجته «ارفعى صوتك حتى تسمع الملكة، أخبريها أن هؤلاء الحراس الجدد يجمعون الضرائب لحسابهم، وأنهم لا يعرفون المحصول من القطيع من الإنسان» وتذهب الملكة، إثر ذلك، وتحذره قائلة «الشعب يلعن زمانك».

يذهب سمنخ كا رع إلى طيبة، ويستعد رفاق آخن آتون وأقرب تلاميذه للرحيل «سوف ننشر تعاليم مولانا فى كل أركان الأرض»، فيقول لهم حور محب «ولكنكم لا تملكون السلاح»، يرد أحدهم «لانحتاجه.. فلن نقتل..» يعلق، ولكن من يحميكم»، فيرد آخر «رب كل شيء سوف يحميناء. ويتآمر «أى» لقتل «المبشرين. » ويدفع حور محب إلى الاشتراك فى هذه المؤامرة. وفى مشهد لا مثيل له فى كل ماصوره شادى عبدالسلام يقوم مجموعة من «الآسيويين الهمج» أصحاب السيوف الحديدية بقتل جميع رسل آخن آتون فى مذبحة كاملة.

وفى طيبة، نرى سمنخ كا رع يموت من جراء طعام مسموم، ويؤيد شادى عبدالسلام بذلك العلماء الذين يرون أن ولى عهد آخن آتون مات مقتولا. وفى مشهد ثالث من مشاهد العنف يصور شادى الفرعون الثائر آخن آتون وهو يحطم مقبرة أبيه، ويمحو اسم آمون من عليها، ولا يبالى بمن يقول له «الرحمة يا مولاى.. آمون حوتب يرقد فى سلام.. لا تحطم اسمه»، «الروح بلا اسم تهيم فى عذاب يا

مـولاى، ، لا تجـعل آمـون حـوتب يموت ثانيـة .. لاتدعـه يموت إلى الابد.
وينهى شادى عبدالسلام هذا المشهد ـ الرئيسى نهاية «ميتافيزيقية» غامضة على النحو التالى:

«آخن آتون يستدير منتبها كما لو أنه تلقى نداء مفاجئا.. حركة كاميرا ناعمة (بان) من آخن آتون إلى الهيكل الذهبى لآمون حوتب الذى يبدو الآن فى الظلام غير محدد المعالم يملأ الشاشة فى ضوء المشاعل.. منظر تتجاذبه الرهبة والصمت. آخن آتون فى لقطة متوسطة يتوقف متجمدا أمام هذا المنظر كما لو أن صاعقة هبطت عليه. المطرقة والأزميل يسقطان من يديه، وكذلك المشعلات.. فجأة، عبر خاطر إلى ذهنه، فيستدير إلى الخلف.. (بان) خرطوش مشوه.. حركة كاميرا إلى أسفل. القطع المهشمة ترقد على التراب.. آخن آتون يركع (داخل الكادر) ويلمسها: ليست سوى فتات من الحجر.. ينظر خلفه نحو هيكل أبيه (خارج الكادر) شعور بالرعب يتملكه تدريجيا.. يفتح شفتيه ليقول شيئًا .. ولكنه لا ينطق .. (بان) يتسلل تجاه الهيكل مرتجفا بشتى المشاعر .. يتقدم متثاقلا كمن حملت أطرافه بالأثقال .. يتوقف فى منتصف الطريق المظلم ، ويغطى وجهه ولكنه لا يستطيع البكاء.. حركة تراجع بطيئة جداً بالكاميرا.. يتهالك واهنًا حتى يلامس رأسه الأرض متأوها من الأعماق بصوت أجوف .. وحيدا فى الظلام الذى يشوبه غبار القبور».

ويتم القطع من هذا المشهد مباشرة إلى مشهد فى الصحراء يهيم فيه آخن آتون على وجهه ، وكذلك أمراء «المحميات» وعلى شريط الصوت تتوالى قراءات من «خطابات العمارنة» التى كانت موجهة من الأمراء إلى آخن آتون، والتى عثر عليها فى أحد الاكتشافات الأثرية الكبرى ، يطلبون منه المعاونة . ومنها خطاب من نبلاء «حلب» العجائز يقولون فيه «فى الماضى من ذا الذى اجترأ على نهب «حلب» دون أن يخربه تحوت موس الثالث العظيم . إن آلهة مصر تسكن «حلب» ، ولكننا اليوم لم نعد ملكا لمولانا الفرعون .. لماذا تخلى مولانا عنا وسحب قواته ؟..

وينتهى سيناريو «مأساة البيت الكبير» بتتويج توت عنخ آمون وآخن آتون يراقب الحفل من بعيد ، وقد تغيرت ملامح وجهه «التى كانت يافعة فى زمن مضى» . ثم يقترب آخن آتون ويضع التاج على رأس أخيه توت ويردد من نصوص التتويج ـ حسب اعتقاد شادى بأن توت عنخ آمون هو شقيق آخن آتون من صلب أبيه ـ

عهدك السماء وخلودها

وملكك الأرض وعرضها

وأيامك النجوم وعددها

فاحكم البلاد وأنت هانئ بها .

ونرى آخن آتون لآخر مرة وهو يشاهد جثة رسوله إلى البلاد الشمالية بعد أن قتل ، ويهمهم آخن آتون لنفسه : عندما تقابلنا أول مرة فى تلك الليلة الباردة سألتنى من أنت : هل لأنك رأيت فى المدمر ، أم المنقذ .. لم نتحادث مطلقا . أجل لن تكون هناك إجابة .
ويكتب **شادى عبد السلام** «فجأة، يرتجف كل كيانه وكأن كل أيام وساعات حياته قد اجتاحت وجهه بقسوة .. يطبق عينيه بحزم ، وكأنه لا يرغب فى أن يرى المزيد» .

أما مشهد النهاية ، فهو مشهد قائد الجيوش حور محب فوق عجلته الحربية، بخيولها السوداء وسروجها الذهبية .. ويكتب **شادى عبدالسلام** «حور محب هو الفرعون فى هذه العجلة المذهبة الشارات تقترب .. شارات آمون .. أنشودة آمون تتصاعد بين صوت العجلات المدوى .. نرى وجه المحارب رع رمسيس فى عجلته الحربية ، تلك العجلة الحربية التى كانت تخص حور محب من قبل .. ويردد كورس الكهنة :

ما أسعد المعابد

وما أسعد الكهنة

وكل من شاهد هذا اليوم

لقد عاد آمون ملك الآلهة إلى هيكله .

وآخر سطور السيناريو الذى تبلغ عدد صفحاته ٣٢٣ صفحة من القطع الكبير :

«الكاميرا المتقدمة تخترق الغبار الرمادى الكثيف ... صفوف العجلات الحربية المتخايلة ، والتى تمر خارج الكادر ، تكشف عن امتداد لا ينتهى من الحقول الخضراء .. كل الأصوات تتلاشى فى صمت الطبيعة الجليل .. وهناك بعيدا فى أفق السماء .. فلاح وحيد يحرث حقله فى أمان تحت الشمس بينما الطيور ترفرف مرحا من حوله» :

آخن آتون **شادى عبد السلام** بطل تراجيدى نبيل نقطة ضعفه أنه لم يدرك ان الحق يحتاج إلى القوة لكى ينتصر : ان الحق لا ينتصر لمجرد أنه حق. ولكن هذا ليس السبب الرئيسى فى هزيمته ، وفشل ثورته ، وعودة كل شىء إلى ماكان عليه قبل هذه الثورة . نعم ، لقد اقترب من الفلاحين ، ولكنهم لم يقتربوا منه بالقدر نفسه . وفضلا عن الطبقة الجديدة التى نشأت معه ولم تختلف كثيرا فى ممارساتها عن طبقة الكهان ، فقد ظل هناك حاجز كبير بينه وبين الشعب المصرى الذى أطلق عليه «مهزوم

العمارنة، ليس من باب الشماتة ، وإنما من باب إقرار الواقع .

السبب الرئيسى فى هزيمة آخن آتون، وفشل ثورته ، عند **شادى عبد السلام** أنه لم يدرك طبيعة المصريين المحافظة التى لا تميل إلى التغيير الجذرى السريع، وإنما تفضل الإصلاح البطىء ، وعدم القطع مع الماضى : إنه شعب يفضل الحلول الوسط . لم يعترض أحد على دعوة آخن آتون لعبادة آتون ، وإلغاء كل الآلهة الأخرى ، أوإنشاء عاصمة جديدة لديانته . وحتى كهنة آمون لم يعترضوا على عبادة آتون وخاصة لوجود جذور قديمة لهذه العبادة. ولكن المأساة بدأت عندما قرر آخن آتون تحطيم معبد آمون ، ومحاولة محو اسمه وكل آثاره من الوجود. ولم تكن مصادفة أن يتم القطع فى سيناريو شادى من تحطيم المعبد إلى الشعب الملتاع فى طيبة مباشرة . كان هذا القرار الجذرى الذى ينشد التغيير السريع دفعة واحدة هو بداية النهاية .

نهاية سيناريو «مأساة البيت الكبير» بعودة عبادة آمون ليست موقفا مع آمون ضد آتون ، أو مع تعدد الآلهة ضد التوحيد ، وإنما مع ضرورة وجود القوة التى تحمى الحق ، وضد التغيير الجذرى السريع الذى يقطع مع الماضى ، لأنه يتلاءم مع طبيعة الشعب المصرى من وجهة نظر الفنان . وإذا كانت النهاية الدرامية هى انتصارات حور محب العسكرية ، وعودة عبادة آمون ، والإشارة إلى رع مسيس الذى سيؤسس الأسرة التاسعة عشرة، فإن النهاية البصرية ـ السمعية ، وهى نهاية الفيلم الحقيقية هى للفلاح الذى يحرث الحق فى «أمان» ، «تحت الشمس» ، و «الطيور ترفرف مرحا من حوله».

ويتجاوز **شادى عبد السلام** حكم «آى» الذى جاء بعد توت عنخ آمون، وقبل حور محب . ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن **شادى** ينكر حكم آى لمصر بين هذين الفرعونين ، فالفيلم لايؤرخ بقدر ما يعبر عن رؤية فنية للتاريخ. ورغم أن **شادى عبد السلام** مسلم دينا والإسلام يقوم أساسا على التوحيد بالله سبحانه وتعالى إلا أنه يدرك الفرق بين التوحيد فى الإسلام والتوحيد عند آخن آتون . وربما يكون آخن آتون عند **شادى** أقرب إلى المسيح عليه السلام فى ربطه بين التوحيد وبين السلام والعنف ، وفى وصفه بأنه ابن الإله ، وفى وجود تلامذة مقربين من أتباعه ، ثم فى مشهد مذبحة «المبشرين»، وهى الكلمة التى استخدمها **شادى** ، والذى يبدو أقرب إلى مذابح شهداء المسيحية الأوائل .

أكثر ما يهتم **شادى عبد السلام** بالتأكيد عليه فى مشروع فيلمه الذى لم ينفذ أن تكون الدولة المصرية دولة قوية : بقاء مصر عنده أن تكون بها دولة ، وأن تكون هذه الدوله قوية ، ودون هذين الجناحين لا تطير . وليس من الغريب ان يكون الحدث المعاصر الوحيد الذى تناوله فى كل أفلامه هو انتصارات الجيوش المصرية فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . لقد حزن شادى لهزيمة حرب يونيو ١٩٦٧ ، وحزن لموت عبد الناصر ، واشترك فى تصوير جنازته فى فيلم «أنشودة الوداع» ، ولكنه لم يكن ناصريا بأى حال من الأحوال .

يبدأ فيلم «المومياء» بموت الأب (والد ونيس) ويبدأ سيناريو «مأساة البيت الكبير» بموت الأمير تحوت موس ولى عهد آمون حوتب الثالث (خبا ضوء فى البيت الكبير) . وهذه البداية بالموت فى الفيلمين الروائيين اللذين كتبهما **شادى** لها علاقة وثيقة بالحضارة الفرعونية التى اهتم بها منذ مطلع شبابه . والمؤكد أنها أكثر الحضارات القديمة انشغالا بالموت ، وما بعد الموت ، وربما يكفى أن كتابها الرئيسى كتاب «الموتى» ، وأن أخلد وأعقد ماخلفته من آثار الأهرامات الثلاثة، وهى مقابر للموتى . والمشهد الرئيسى فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» هو مشهد أقتحام آخن آتون لمقبرة رالده. ويتجاوز **شادى عبدالسلام** الواقع فى هذا المشهد كما فعل شكسبير فى مشهد ظهور شبح الأب فى «هاملت» ، ولكن بأسلوب **شادى** الخاص حيث لا يظهر شبح الأب ، وإنما نداء خفى يجعل آخن آتون يضطرب ويتداعى لأول مرة .

ولعل من المناسب فى ختام هذه الدراسة عن سيناريو **شادى عبد السلام** الذى لم ينفذ ، ولم ينشر ، أن تقدم النص الكامل لمشهد من مشاهده، وهو مشهد ذهاب آخن آتون إلى نفرتيتى فى قصر الشمال الذى اعتزلت فيه بعد انفصالها عنه . ويوضح هذا المشهد أسلوب **شادى عبد السلام** فى كتابة السيناريو ويبرهن على مدى القوة الدرامية التى كان من الممكن أن يكون عليها الفيلم.

القصر الشمالى ـ جناح الملكة نفرتيتى الخاص ديكور حرف (L)

١ ـ CRANE L. angle

وصيفتان تفتحان باب الحديقة بسرعة وتركعان.

ـ أخناتون يقترب مندفعا بخطى عريضة .. عبر ممر الحديقة تحت ضوء القمر .

بعيدا من خلفه بوابة أخرى للحديقة مفتوحة على مصراعيها.

والتى نرى من خلالها حملة المشاعل وهم يندفعون محاولين السيطرة على خيل عربته القلقة.

ظلالهم العملاقة تترامى فوق سطح بوابة ثالثة شاهقة الإرتفاع فى عمق الخلفية.

CRAND - ARM PANS (following) RISING+ TRACK IN.

أخناتون مر خلال البوابة (١) .. ويستدير جانبا ثم يخطو إلى مدخل القصر.. ويتوقف .

END OF PAN - TRACK IN CONT PAST AKH TO

جناح الملكة نفرتيتى الخاص

غرفة المدخل وهى ذات عمودين ترتفع عن الأرض بعدة درجات صغيرة (رفيعة السمك) وتؤدى إلى غرفة للنوم تشبه الهيكل حيث سرير تعلوه مظلة فى منتصفها (فى عمق الخلفية) .. الملكة نفرتيتى ووصيفاتها (عدد ٣)

قد أخذن بوصول أخناتون غير المتوقع يتجمدن خوفا كل فى مكانها

« أيكون أسيوياً آخر ؟»

ـ الملكة نفرتيتى تشير إليهن «اذهبن»

وعيناها مثبتتان تجاه أخناتون خارج الكادر

ـ الوصيفتان الصغيرتان تجمعان أدوات الزينة بسرعة وتختفيان

ـ زوجة آى (الأميرة المسنة) تحيى بتبجيل أخناتون (الذى مازال خارج الكادر) .

ثم تحيى مليكتها وتنسحب بوقار

كبرياؤها مجروح لما حدث لمليكتها

ـ الملكة نفرتيتى تركت بمفردها

ضوء دافئ ينبعث من القناديل المحيطة بها .. مكان تهفو إليه النفس فى ليل الشتاء .

ـ ولكى تكسب الوقت وتستجمع شتات فكرها .. تمسك مرآة تزيح رباط ضفائرها المزخرفة ـ فينسدل شعرها الطويل الجميل .

ـ أخناتون يعود إلى مقدمة الكادر ولكنه يتوقف مرة أخرى

BACK V

تنهض بنعومة فى ثوبها الفضفاض تهفو إليها النفس أكثر مما تهفو إلى نسيم الشمال فى يوم صيف حار يواجه أحدهما الآخر

يفصلهما ضباب من ستائر (الموسلين) الشفاف

هى ـ محاطة بكل ما يمكن أن يطلق عليه مريح ورفاهية

هو ـ مازال يلمسه ضوء القمر فيبدو واقفا فى فراغ .

(صمت)

ـ تخطو تجاه غرفة المدخل لترحب به

لكنها تغير رأيها فجأة وتتوقف هى الأخرى .

أخناتون:

(مباشرة)

«ماذا كنت تعنين عندما قلت :ـ

يرددون كلماتى إلى؟

نفرتيتى غير متوقعة هذا السؤال خصوصا فى هذه الساعة من الليل وفى هذا المكان ـ غرفة نومها ـ فتخبو مشاعرها .

نفرتيتى :

(محاولة تبسيط الأمور)

كنت أعنى

أن ترديدهم لكلماتك

لا يعنى الإيمان بها

منهم من يرددها كواجب

يحتمه عليه منصبه

(بلا اكتراث)

أو .. ولاؤه للبيت الكبير

(وهى تعنى ما تقول)

«ومنهم من يرددها إرضاء لك فينال المزيد»

PAN (ROUND FOLLOWING AKH ـ ٢ M.S.TO BACK V.)

أخناتون يخطو تجاهها (أثناء حديثه)

أخناتون :

«ومنهم من يؤمن مخلصا ..

أليس ذلك ممكنا ..؟»

ـ أخناتون يتوقف هذه المرة أقرب .

PAN (CONT PAST AKH TO NEF. ALONE) ـ + ZM OR TRACK IN (SLOW TO F.S.)

نفرتيتى تحاول أن تتفادى تصعيد هذا النقاش فتجيب بإيماءة « ممكن» وهى تتحرك جانبا باحثة عن شىء ما

نفرتيتى :

(وكأنها تحدث نفسها)

«الكل يرددون ـ على المنوال نفسه»

ـ تصل إلى قنينة عطر موضوعة على حامل رقيق

ـ أخناتون يدخل بسرعة إلى (مقدمة الكادر) مرة أخرى هدوؤها المبالغ فيه يثير غضبه ..

أخناتون :

(باندفاع)

«وأنت ..

أين تقفين ..؟»

نفرتيتى وقد ذهلت لهذا السؤال تستدير إليه بحدة

نفرتيتى :

(ترد بإباء)

«الملكة .

سماوات تعلو سماءهم»

ـ أخناتون يخطو أقرب .. ويزيح بعصبية واحدة من ستائر الموسلين جانبا .

أخناتون : (حادا ومنهيا)

«إذن كونى كما تقولين

أو على الأقل حاولى»

- نفرتيتى تعيد قنينة العطر بعصبية وتخبطها فتنقلب وتقف ترتعش بغضب صامت وهى تصمع .

(يستمر مستثارا)

«رفعتك عاليا ، هناك فوق كل الإلهات

أمهر الأيادى المؤمنة

خلدتك فى كل مكان

مالم تره آلهة من قبل

كل هذا لأكثر من سبب

الزوجة المثالية .. الأم المثالية..

لكى يرى العالم

أكمل صورة للحب ذاته ..»

FAN (with NEF alone)

تتحرك بخطى عصبية غير واثقة أثناء حوارها.

(نفرتيتى :

(ترد صائحة بانفعال)

« لم أطلب أن أكون مثالا لهذا العالم

إنه بعيد .. قاس .. ملىء بالدسائس

إن وجوه القتلة .. تطاردنى ..

(تهتز بانفعال وغضب تجاه أخناتون خارج الكادر)

كل ما أطلبه

مستقرا آمنا لى وأولادى .»

(M . S.) AKH

كلماتها تدمى أعماقه من الداخل

جانب آخر من جنته تتهاوى أمام عينيه

يتابع حركتها (خارج ا لكادر) بعيون مشتعلة

وهو لا يستطيع أن يقبل هذا الواقع. على الأقل فى هذه اللحظة

أخناتون

«لن تأمنى أنت وأولادك فى هذا العالم

إلا إذا هداه

من آمن بآتون مخلصا.

هذه الكلمات رددتها لك مرارا ومرارا

وأمنت على ذلك.. دوما.

(نفس عميق بمرارة)

هل أمنت على كلماتى إرضاء لى

ام كان ذلك مجرد واجب..»

FAN (following)

نفرتيتى تعبر مقدمة الكادر بسرعة ثم تستدير بحدة تجاه أخناتون (خارج الكادر)

وتتوقف... وقد ألجمها الغضب..

تتنفس بصعوبة

نظراتها الثاقبة مسلطة عليه

كبرياؤها جرح إلى الأبد.

صوت أخناتون:

(آمرا)

«أجيبى. أنتظر إجابتك»

نفرتيتى:

(مازالت متكبرة.. تتنفس بصعوبة)

«لن أجيب.

ولن أنسى هذا السؤال»

وهى على وشك ان تتحرك منصرفة.. ثم يدخل أخناتون الكادر فجأة ويجذب ذراعها بحزم.

أخناتون:

(واضحا ومنهيا)

«وأنا لن أنسى هذا الجواب»

يواجهان بعضهما بتحد (.M.S)

وضوء القناديل يرتجف على وجهيهما..

(صمت)

لقد عرف فيلم «المومياء» بهذا العنوان، بينما كان شادى يفضل العنوان الثانى المطبوع على الفيلم أيضا، وهو «يوم أن تحصى السنون». وعرف سيناريو «مأساة البيت الكبير» باسم آخن آتون، وكان شادى يفضل العنوان الحقيقى. المأساة فيما حدث فى مصر بين موت الأمير تحوت موس وتولى توت عنخ آمون من وجهة نظر شادى عبد السلام ليس مأساة آخن آتون، وإنما مأساة انهيار البيت الكبير، أو مقر الحكم فى الدولة المصرية القديمة. ■

الهوامش

(١) كتبنا الأسماء الفرعونية فى هذه الدراسة حسب مفهوم الاسم فى الثقافة الفرعونية. كان لكل اسم معناه، وكان للفرد وحده من دون اسم والده، أو لقب العائلة، وكان بقاء الاسم بعد الموت يعنى سعادة الروح. وقد نشرنا معنى الإسم بين قوسين عند ذكره لأول مرة، مثل رع مسيس (مخلوق رع) آخن تون (خادم آتون) وهكذا. وقد فصلنا بين آخن وآتون مثلا، ولم نجعلها أخناتون كما هو شائع حتى لا نقع فى الخطأ نفسه الذى يكتب به اسم شادى عبد السلام مثلا بالحروف اللاتينية عندما يكتبون شادى عابد يسلام. وهذه التجربة - من غير مختص فى علم المصريات - تنتظر رأى المختصين فى هذا العلم.

(٢) كان عبد المحسن طه بدر فى كتابه «نجيب محفوظ: الرؤية والإدارة» (دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨) أول من نفى الإسقاط السياسى عن روايتى «عبث الأقدار» و«رادوبيس»، وخاصة ما يتصل بالزعم عن حملة نجيب محفوظ بأسلوب غير مباشر فى رواية «رادوبيس» على الملوك الفاسدين، وعلى الملكية، وإنذاره للملك فاروق بما

يمكن أن يؤدى إليه سلوكه من غضبة شعبية تطيح بالفساد والمفسدين وقد ذكر بدر إنه تحدث مع نجيب محفوظ فى هذا الأمر. «وكان رد المؤلف يمثل مفاجأة بالنسبة لى، لأنه وافقنى على زعمى بتسليم كامل. ولم يكتف بذلك بل تجاوز هذا الموقف إلى تقديم الدليل على صحة التساؤل الذى عرضته عليه، فأخبرنى أنه كتب الرواية فى فترة كان فيها الملك فاروق فى أول عهده بالحكم، وكان كثير من المثقفين، وجمهور كبير من أبناء الشعب يتعاطفون معه، ويأملون فيه».

(٣) مجلة «الرسالة» عدد ١٨ سبتمبر عام ١٩٤٤ من كتاب «الرجل والقمة» اختيار وتصنيف د. فاضل الأسود (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٩)

(٤) مكان صاحب هذه السطور عند كتابته عن فيلم «المومياء» وفيلم «الفلاح الفصيح» لأول مرة يربط بين الفيلمين والواقع السياسى المعاصر لإنتاجه، ولكنه الآن يرى أن ذلك الربط لم يكن صحيحا.

(٥) «أوديب وأخناتون» تأليف إيمانويل فيلكوفسكى ترجمة فاروق فريد (الهيئة العامة لكتاب - القاهرة ١٩٦٠).

(٦) «أخناتون» تأليف سيريل الدريد ترجمة د. أحمد زهير أمين (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢)

(٧) «معجم الحضارة المصرية القديمة» تأليف جورج بوزنر وآخرين ترجمة أمين سلامة (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢)

(٨) «موسوعة الفراعنة» تأليف باسكال فيرنوس وجان يويوت ترجمة د. محمود ماهر طه (دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠)

(٩) «أخناتون» تأليف د. عبد المنعم أبو بكر (وزارة الثقافة - القاهرة ١٩٦١).

(١٠) اعتمدنا فى قراءة سيناريو «مأساة البيت الكبير» على نسخة خاصة قدمها لنا مؤلف السيناريو عام ١٩٨٥.





شادى عبدالسلام وأفلامه التسجيلية

مختار السويفى

* كاتب ومترجم مهتم بالتاريخ المصرى القديم

هناك عدة تعريفات للفيلم التسجيلى DOCUMENTARY FILM، أقربها إلى الصواب التعريف الذى ورد بالموسوعة البريطانية بأنه نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصة ولا خيالا، وهو يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة، فيصور هذا الواقع ويفسر حقائقه المادية، أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة، هادفًا بذلك إلى تحقيق غرض تعليمى أو غرض ترفيهى.

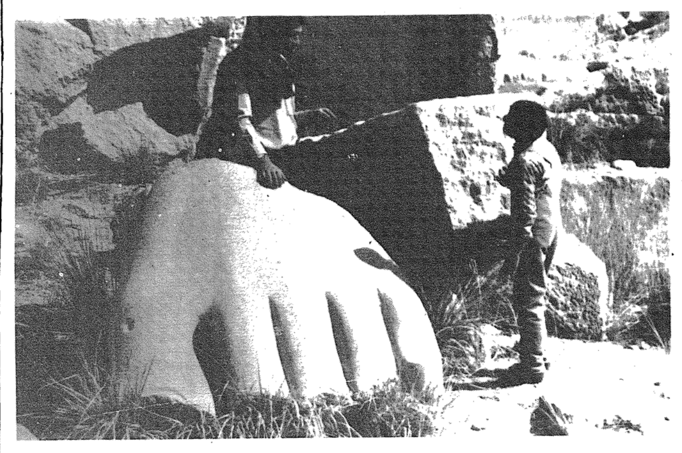
وثمة تعريف آخر يشير إلى مضمون الفيلم التسجيلى وضرورة أن تكون فكرته الرئيسية التى يقوم عليها ذات قيمة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية، وذلك تأكيداً لمهمة هذا النوع من الأفلام فى تقديم المعلومات والمعارف الإنسانية بصفة عامة بطريقة إبداعية لا تخلو من التشويق والعرض الفنى.

وهناك تعريف ثالث يقول إن الفيلم التسجيلى هو معالجة سينمائية خلاقة لواقع الحياة الحقيقية ووقائعها وأحداثها الجارية، وذلك بقصد التحليل الاجتماعى، أو نشر المعرفة والوعى الثقافى، أو لتدعيم المشاعر الإنسانية والتعاطف بين بنى البشر بصرف النظر عن الزمان أو المكان.

والفيلم التسجيلى بطبيعته فيلم قصير، قد يصل طوله الزمنى إلى نحو ثلاث دقائق أو ثلاثين دقيقة، كما يصل إلى نحو ساعة أو أكثر إذا اقتضى ذلك موضوع الفيلم وعناصره المرئية، أو القضية التى يناقشها، وبشرط أن يظل العمل السينمائى قائمًا على القواعد التقليدية المتعارف عليها للفيلم التسجيلى، ودون خلط بالأساليب والعناصر الفنية للفيلم الروائى.

ومن المسلم به فى السينما التسجيلية أن للمخرج الحق فى محاولة الكشف عن طرق جديدة، وأسلوب مبتكر لجعل المناظر والوقائع التى يعرضها جذابة ومثيرة، وقادرة على توصيل المعلومات إلى المتفرج العادى دون أن يشعر بأنها مملة أو جافة أو مفروضة عليه.

ويقول «جريرسون» الأب الروحى للسينما التسجيلية العالمية: «إن الفيلم التسجيلى يتناول الواقع فى معالجة خلاقة مبدعة، ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كآلات وأدوات، بل يعتمد على السينما كفن له خصائصه المتميزة».



من أفلام شادى التسجيلية

وقد ارتبط الفيلم التسجيلى بنشأة السينما كأحد الفنون الحديثة فى هذا العصر، ومنذ أن أصبحت الصورة المتحركة ذات تأثير عجيب أشبه ما يكون بالسحر على الإنسان المعاصر مهما كانت ثقافته أو حضارته ومهما كانت جنسيته أو نشأته أو بيئته. وهى أبلغ تأثيراً على عقول الناس ونفوسهم من الكلمة المذاعة أو الكلمة المكتوبة.

● مجالات الفيلم التسجيلى وموضوعاته

قام نقاد ومنظرو ومؤرخو الفن السينمائى بتقسيم الأفلام التسجيلية إلى نوعيات مختلفة تتنوع حسب موضوع الفيلم والرسالة التى يتضمنها. ونشير فيما يلى إلى أهم تلك الأنواع:

الأفلام العلمية والتعليمية.. وأفلام الثقافة العامة.. وأفلام الإرشاد الصحى والطبى والزراعى.. وأفلام الإعلام والدعاية السياسية والاقتصادية.. والأفلام السياحية.. وأفلام الفنانين التشكيليين والمعارض الفنية والمتاحف.. وأفلام الآثار القديمة.. والأفلام التى تصور مظاهر الحياة الحديثة سواء فى المدن أو الريف أو المناطق الرعوية.. وأفلام الفولكلور التى تصور الفنون أو الأنشطة الحرفية المتميزة.. وأفلام الأنثروبولوجى التى تصور البيئة والحياة الاجتماعية للقبائل والأجناس البشرية.. والأفلام العلمية العامة التى تصور مظاهر الطبيعة فى الكرة الأرضية وكافة الظواهر الجيولوجية والمناخية فى البر والبحر والسماء.. والأفلام التى تصور حياة الحيوانات والطيور والحشرات فى بيئاتها الطبيعية فى مختلف أنحاء العالم.

●

كانت هذه مقدمة واجبة، ومختصرة غاية الاختصار، لنتعرف فى ضوئها على القواعد العامة والخصائص التى يتميز بها الفيلم التسجيلى ومجالاته وموضوعاته وتقسيماته، ولنتعرف أيضا على موقع الأفلام التسجيلية التى أخرجها الفنان السينمائى القدير شادى عبدالسلام، وتناول فيها موضوعات عن الآثار المصرية القديمة، وسينصب كلامنا على ثلاثة أفلام هى على وجه التحديد:

١ ـ كرسى توت عنخ آمون الذهبى.

٢ ـ الأهرام وماقبله.

٣ ـ عن رمسيس الثانى.

وسنستعرض معًا كل فيلم من هذه الأفلام التسجيلية الثلاثة:

• الفيلم الأول: «كرسى توت عنخ آمون الذهبى»

المحور الرئيسى لهذا الفيلم هو كرسى العرش الذى عثر عليه بمقبرة توت عنخ آمون حين اكتشافها عام ١٩٢٢ .. وهو كرسى فريد فى نوعه بين الآثار المصرية، فهو مصمم طبقًا للطراز الذى شاع بين كراسى بعض ملوك الأسرة الثامنة عشرة التى ينتمى إليها توت عنخ آمون.

والكرسى مصنوع من الخشب الصلد المكسو بصفائح الذهب، والمطعّم برقائق الفضة وقطع الخزف والزجاج الملون وبعض قطع الأحجار شبه الكريمة. وقد اشتهر هذا الأثر الفريد بالمنظر الرائع المنقوش على ظهر الكرسى، حيث نرى الملكة زوجة توت عنخ آمون وهى تضع الدهانات العطرية بيدها اليمنى على كتف الملك.

والمناظر المرئية المتعلقة بهذا الكرسى الذى يمثل الموضوع الأساسى لهذا الفيلم، تبين لنا بوضوح كثيراً من المعلومات الأثرية التفصيلية التى تتضمنها «الرسالة التثقيفية» التى يستهدف الفيلم نقلها إلى مشاهدية.

نرى استعراضًا لبعض مراحل «الترميم الدقيق» التى أجريت لهذا الكرسى.. ونعلم أنه مكون من ٣١ قطعة مركبة فى بعضها بطريقة «عاشق ومعشوق».. كما نرى بعض النقوش الأثرية التى تبين لنا مهارة النجارين المصريين القدماء فى إعداد الأجزاء الخشبية وتشكيلها بالنشر والكشط والحفر والتنعيم حتى تتكامل فى شكلها النهائى كتحف من الأثاث الراقى.

ونرى كذلك بعض عمليات تركيب أجزاء الكرسى ومكوناته بعد ترميمها، لنشاهد بطريقة توضيحية مدى دقة صناعة هذا الكرسى وتصميمه الرائع.

ومن خلال العرض السينمائى للمناظر المتعلقة بالكرسى، نرى عديداً من المناظر العامة لقاعات المتحف المصرى وما تتضمنه من آثار مبهرة، وذلك مع التركيز على القطع الأثرية التى وجدت بمقبرة توت عنخ آمون ، والتى اعتبرها المؤرخون وعلماء الآثار أثمن كنز أثرى تم العثور عليه فى القرن العشرين. والتركيز أيضا على بعض الآثار الخاصة ببعض الملوك والملكات الذين يمثلون الأصول العائلية لتوت عنخ آمون، مثل آثار أخناتون المعروضة بالمتحف والتمثال الهائل الذى يتصدر القاعة الرئيسية بالمتحف والخاص بالملك أمنحوتب الثالث وزوجته الملكة تى.

ومن أجمل اللقطات السينمائية فى هذا الفيلم وأشدها تأثيراً ، منظر الموكب الرهيب لنقل هذا الكرسى بعد ترميمه، وهو يجتاز قاعات المتحف حتى يصل إلى الموقع المخصص لعرضه بالدور العلوى للمتحف.. فقد أبدع الفيلم فى تصوير المشتركين فى هذا الموكب من رجال الشرطة وأمناء المتحف ومهندسى الترميم وبعض خفراء الآثار.. وكان الكرسى محمولاً على عارضة يحملها الرجال من كل جانب بحذر ورفق ووقار يتناسب مع وقار العمل الذى يؤدونه، حتى ليكاد المشاهد أن يشعر بأن الكرسى كائن حى عاد إلى الحياة بعد أكثر من ثلاثة آلاف وثلثمائة عام.

وينتهى الفيلم بوضع الكرسى فى «فترينة» العرض المخصصة له.. ونرى مراحل تأمين هذه الفترينة وإغلاقها جيداً على الكنز الذى تحتويه، وتهيئتها لمشاهدة السياح الذين تجتذبهم الآثار المصرية من مختلف أنحاء العالم.

• الفيلم الثانى: «الأهرام، وماقبله».

تتضمن الرسالة التثقيفية التى يستهدفها هذا الفيلم معلومات كثيرة جداً عن عصور ما قبل التاريخ فى مصر القديمة حتى نهاية عصر الأسرة الرابعة، ومن أشهر ملوكها **سنفرو وخوفو وخفرع ومنكا ورع**، حيث شيد الملك سنفرو هرميه بدهشور، وشيد الملوك الثلاثة الآخرون مجموعة أهرام الجيزة الشهيرة.

ويبدأ فيض هذه المعلومات بالإشارة إلى أقدم جمجمة وهيكل عظمى لإنسان مصرى بدائى كان يعيش على ضفاف النيل منذ نحو ستين ألف سنة.. ونعرف كيف كانت صورة وادى النيل المصرى فى ذلك الزمن السحيق المعروف باسم «عصور ما قبل التاريخ».. ونتعرف أيضا على الحيوانات المتوحشة وغير المستأنسة التى كانت تعيش فى ذلك الوادى الخصيب، وكيف لاحظ الإنسان المصرى القديم الدورة السنوية لفيضان النيل، وكيف استغل هذا الفيضان لتمهيد الأرض وإعدادها للزراعة.. وكيف استأنس بعض الحيوانات واستخدمها لخدمته ولتوفير غذائه وكسائه.. وكيف تعلم الفلاح المصرى القديم الحساب وقياس الأرض لوضع حدودها المساحية.. وكيف أجبرته مهنة الزراعة على ضرورة التعاون والاشتراك مع الآخرين، الأمر الذى أدى إلى ظهور فكرة العمل الجماعى، وظهور فكرة تكوين المجتمع الإنسانى، وتكوين القرية باعتبارها أقدم نماذج هذا المجتمع.

ونعرف أيضا معلومات مكثفة عما تم اكتشافه حتى الآن من آثار الحضارة المصرية فى عصور ما قبل التاريخ فى مناطق الفيوم ومرمدة ونقادة.. كما نلمس الجهود التى تبذلها البعثات الأثرية

المصرية والأجنبية المتخصصة فى البحث عن تلك الآثار وتصنيفها تاريخيا، والمسئولة عن مواصلة الحفائر الأثرية فى مختلف المناطق والمواقع التى يحتمل العثور فيها على آثار يرجع تاريخها إلى تلك العصور الغارقة فى القدم.

ثم يستعرض الفيلم لوحة الملك نارمر أو «مينا» الذى وحّد القطرين أو الوجهين القبلى والبحرى فى دولة واحدة هى أول دولة ذات حكومة مركزية موحدة ظهرت فى تاريخ الإنسان على الأرض. وبذلك بدأ «عصر الأسرات» فى سنة ٣٢٠٠ ق م على وجه التقريب.. وبدأ التاريخ بظهور الكتابة الهيروجليفية فى هذا العصر الذى يسمى تاريخيًا باسم «العصر العتيق» والذى يتكون من الأسرتين الأولى والثانية.

وعرفنا معلومات كثيرة عن طبيعة الحضارة المصرية فى هذا العصر.. وما هى أنواع الفنون والحرف، والنشاط التجارى لاستجلاب الذهب من النوبة واستجلاب الخشب من لبنان.. وكيف صنع الفنان المصرى تحفا فنية رائعة استخدم فيها العاج والذهب والأحجار الكريمة.

وبانتهاء «العصر العتيق» تبدأ مرحلة متميزة من تاريخ مصر تعرف باسم «الدولة القديمة» وتبدأ بالأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة.

وفى عصر الأسرة الثالثة أُنشئ أول بناء حجرى ضخم فى تاريخ العالم، وهو الهرم المدرج بسقارة، الذى بنى لتمجيد الملك زوسر، والذى وضع تصميمه وأشرف على هندسته وعمارته الوزير العظيم إيمحوتب الذى تجلت عبقريته فى الهندسة والعمارة والطب والفن والأدب والحكمة.

وتتضمن مناظر الفيلم ولقطاته عرضاً مرئيا مبهراً لهرم زوسر المدرج ومجموعته الهرمية بسقارة، والسور الحجرى الرائع التصميم والذى يحيط بتلك المجموعة الهرمية.. ونعرف كثيرا من المعلومات عن علاقة الهرم المدرج بفكرة المصاطب، أى الطراز الذى كان شائعًا قبل عصر بناة الأهرام فى بناء المقابر الملكية ومقابر النبلاء.

ثم ينتقل بنا الفيلم لمشاهدة هرمى سنفرو مؤسس الأسرة الرابعة بدهشور، ونرى لوحة منقوشة كتبت عليها أوامر الملك ومجهوداته فى تمهيد الطرق إلى سيناء، ومجهوداته فى بناء السفن التى كانت تقوم بإحضار الأخشاب من لبنان.

وينتقل بنا الفيلم بعد ذلك إلى منطقة أهرام الجيزة التى شيدها الملوك خوفو وخفرع ومنكاورع.. ونتجول فى متحف الآثار المصرية لنرى بعض قطع الأثاث الجنائزى التى عثر عليها بمقبرة الملكة حتب حرس أم الملك خوفو.. حيث نرى المحفة الرائعة التى كانت تحمل عليها الملكة، والسرير الذى كانت تنام عليه، وبعض أدوات الزينة التى استعملتها الملكة فى حياتها الأولى.

ثم نرى نموذجًا «تعليميا» صمم بالنسبة والتناسب مع أبعاد الهرم الأكبر من الخارج والداخل حيث نرى مجموعة الحجرات والممرات المعروفة داخل هذا الهرم الشامخ. وتتابع مناظر الفيلم لنرى تصويراً حديثًا للتصميمات الهندسية والمعمارية التى قيلت فى تفسير كيفية بناء الأهرام بصفة عامة، وكيفية تمهيد الأرض التى خصصت لمبنى الهرم.. وكيفية تقسيمها إلى مقاطع، وكيفية نقل الأحجار بعد تسويتها من المحاجر الجيرية على ضفتى النيل الشرقية والغربية.

ومن ملحقات المناظر الخاصة بهرم خوفو، يتجول بنا الفيلم فى «متحف مركب خوفو» ـ وهو المركب الذى سمى خطأ باسم «مركب الشمس» ـ والذى يقع بالقرب من الواجهة الجنوبية للهرم..

وفى هذه الجولة عبّر شادى عبدالسلام عن قدرته الفائقة فى التعبير بالفن السينمائى، وسيطرته التى لاحد لها على أدوات هذا الفن وتسخيرها للتعبير عن جماليات المركب وإعطاء المشاهد تأثيراً فنيًا عالى المستوى يشعره وكأن المركب يسبح عائماً على سطح النيل.

وينقلنا الفيلم بعد ذلك إلى تمثال «أبو الهول» الذى يمثل وجه ورأس الملك خفرع بجسد أسد رابض. وهذا التشكيل فى مفهوم الفنان المصرى القديم كان وسيلته الفنية فى التعبير عن الحكمة والقوة.

■ ملاحظة عن عنوان الفيلم:

عنوان الفيلم وهو «الأهرام» يعتبر فى رأيى محل نظر.. فمن الناحية اللغوية نجد كلمة «أهرام» هى جمع هرم.. والهرم مذكر ولكنه يجمع جمع تكسير ويعامل معاملة المؤنث.. ولذلك فقد كان من الأوجب أن يكون العنوان فى هذه الحالة «الأهرام.. وما قبلها» وليس «الأهرام.. وما قبله» فهذا خطأ لغوى.

أما من الناحية الفنية فقد اقتصر الفيلم على عرض الأهرام التى بناها ملوك الأسرتين الثالثة والرابعة فى مناطق سقارة ودهشور والجيزة، فى حين أن كلمة الأهرام من الناحية التاريخية والأثرية تنصرف فى مجملها إلى كافة الأهرام التى بناها ملوك الدولة القديمة وملوك الدولة الوسطى وعددها نحو ٧٢ هرماً فى المناطق الأثرية المختلفة بمصر خصوصًا بمنطقة الفيوم واللاهون وأبو روّاش، بالإضافة إلى سقارة ودهشور وهضبة الجيزة واللشت وميدوم.. وضمن هذه الأهرام نجد أهرامًا على درجة كبيرة من الأهمية أغفلها الفيلم تمامًا، لعل أشهرها هرم حونى بميدوم وهرم أوناس بسقارة، الذى

يعتبر أول هرم كتبت على جدرانه الداخلية النصوص الأدبية الدينية التى عرفت علمياً باسم «متون الأهرام».

كذلك هناك خلل فى التسلسل الزمنى «الكرونيكال» لمقاطع الفيلم ومشاهده.. ولا أدرى إن كانت هذه العيوب التاريخية والأثرية ترجع إلى قصور فى «المادة العلمية» التى بنى عليها السيناريو، أم ترجع إلى السيناريو نفسه.

● الفيلم الثالث:

«عن رمسيس الثانى».

أما الفيلم التسجيلى الثالث والأخير من أفلام **شادى عبدالسلام** التسجيلية التى تتناول موضوع الآثار المصرية القديمة، فهو «عن رمسيس الثانى» الذى أطلق على نفسه لقب «رمسيس الأكبر سيد العالم».. وكان بالفعل سيداً على العالم القديم كله، ولم يكن يدانيه فى مجده وقوته أى ملك من الملوك المعاصرين له فى العالم القديم.

ويبدأ الفيلم باستعراض للجهد الجهيد الذى يبذله مجموعة كبيرة من العمال المصريين الذين يحركون أحد التماثيل الضخمة للملك رمسيس الثانى المعروضة بالحديقة الخارجية للمتحف المصرى.

ثم تستعرض الكاميرا التمثال الضخم الشامخ المنصوب بميدان رمسيس بباب الحديد.. ثم تنتقل الكاميرا إلى متحف التمثال الضخم جدًا **بميت رهينة**.. وتقوم الكاميرا بعقد مقارنة ذكية بين ضخامة التمثال وضآلة الجسم البشرى للإنسان العادى بجانبه.

وتنتقل بنا الكاميرا إلى مجموعة من الـ ياح من زوار معبد الأقصر ومعهم أحد امرشدين السياحيين الذى يقوم فى هذه اللقطة بدور «المعلّق» فيحدثنا بالعربية «!» عن مآثر هذا الملك العظيم وتاريخه ونعرف منه أنه حكم مصر لمدة ٦٧ سنة، وأنشأ إمبراطورية واسعة الأرجاء فى الشام كله حتى جنوب شرق تركيا وفى بلاد النوبة.. وأنشأ مدينة جديدة لتكون عاصمة للبلاد وهى مدينة «**بر رمسيس**» ومعناها «بيت رمسيس». وأشار أيضا إلى أن عظمة هذا الملك جعلت ملوك الأسرة التى حكمت بعد أسرته يطلقون على أنفسهم اسم رمسيس، بدءاً من **رمسيس الثالث** حتى **رمسيس الحادى عشر**، بل وعرف هذا العصر باسم «عصر الرعامسة».

وتستمر الكاميرا فى تنقلها فى أنحاء الصعيد لتتبع الآثار التى تركها هذا الملك العظيم، فنصل إلى **أخميم** حيث تستعرض الكاميرا التمثال الضخم لابنته **الأميرة ميريت**.. ثم نزور **أبيدوس** حيث المعبد الفخم الذى بناه أبوه الملك **سيتى الأول** وأكمله **رمسيس**.. وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الهيروجليفية التى تتضمن قائمة بأسماء الملوك السابقين الذين حكموا مصر منذ عهد مينا حتى عهد **رمسيس الثانى**.. كما تستعرض اللوحة الجدارية الضخمة للملك **سيتى الأول** ومعه ابنه وولى عهده «الملك **رمسيس الثانى**» وهما يقدمان القرابين إلى بعض الآلهة.

وفى زيارة سريعة لمعبد الأقصر تنتقل الكاميرا لاستعراض التوسعات التى أنشأها رمسيس الثانى فى هذا المعبد.. كما نرى تماثيله الضخمة ومسلته [وهى إحدى مسلتين نقلت ثانيتهما إلى فرنسا وأقيمت فى ميدان الكونكورد بباريس].. كما تستعرض الكاميرا بعض المناظر التفصيلية من اللوحة الجدارية الضخمة التى تصور وقائع وأحداث معركة قادش التى شنها **رمسيس الثانى** ضد أعداء مصر من الحيثيين.

وتنتقل الكاميرا من معبد الأقصر إلى معبد الكرنك، حيث تستعرض قاعة الأعمدة الكبرى التى تم بناؤها فى عهده، وتبين لنا بوضوح مدى ضخامة كل عمود من تلك الأعمدة الضخمة الشاهقة.

ومن الضفة الشرقية للنيل بمنطقة الأقصر تنتقل الكاميرا إلى الضفة الغربية حيث تستعرض جماليات معبد الرمسيوم وبقايا التمثال المحطم البالغ الضخامة لرمسيس الثانى.

وتطير الكاميرا بعد ذلك إلى أقصى جنوب الصعيد حيث نزور معبد «أبو سمبل» الذى وصفه بعض المؤرخين وعلماء الآثار بأنه «سيد المعابد» وتتجول الكاميرا خارج المعبد لنرى التماثيل الأربعة الضخمة التى تمثل الملك جالسًا أمام واجهة المعبد، ثم تتسلل الكاميرا إلى داخل المعبد حيث نرى التماثيل الضخمة التى تمثل الملك واقفا، حتى نصل إلى قدس أقداس المعبد حيث تتعامد الشمس مرتين فى فبراير وأكتوبر من كل عام على وجه تمثال رمسيس الثانى الجالس بين تماثيل الآلهة [وهذا فى حد ذاته يعتبر معجزة فى القياس الهندسى والفلكى توصل إليها الفنان والعالم المصرى القديم].

وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الملونة التى تغطى معظم جدران المعبد الداخلية والخارجية، ونرى كافة تفاصيل اللوحة الجدارية الكبرى التى تصور لنا مناظر أخرى من معركة قادش.. حيث نشاهد صفوف الجيوش المصرية التى كان يقودها رمسيس.. وحملة الرماح والدروع والمشاة.. وصفوف الخيالة والفرسان والعربات الحربية.. ورمسيس المنتصر يطلق سهامه من فوق عربته الحربية المندفعة بقوة فى أوار المعركة ويندفع بجانبها الأسد الذى يرمز إلى بث الرعب فى قلوب الأعداء.. كما نشاهد صفوفًا من أسرى الحرب المكتوفى الأيدى والأذرع، ومناظر تعبيرية أخرى

تصور الملك وهو يقبض على بعض الأسرى من شعور رءوسهم.

وتخرج الكاميرا من داخل معبد «أبو سمبل» لتستعرض واجهة معبد «حتحور» الذى بناه رمسيس الثانى تمجيداً لزوجته المفضلة لديه، جميلة الجميلات الملكة نفرتارى.

● تعقيب وتقييم:

قام شادى عبدالسلام بإخراج هذه الأفلام الثلاثة التى تناولت فى رسالتها التثقيفية موضوع الآثار المصرية القديمة، وهو موضوع بالغ الأهمية كنبع لاينضب للأفلام التسجيلية، كما قام بوضع السيناريوهات الخاصة بتلك الأفلام بناء على «المادة العلمية» التى أعدها المرحوم أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار الأسبق محمد صالح مدير المتحف المصرى حاليا.

وأقول بكل صراحة وصدق أنه لولا وجود أحمد قدرى على رأس هيئة الآثار المصرية التى أنتجت هذه الأفلام الثلاثة، لما ظهرت الأفلام إلى الوجود.. فقد كان ـ رحمة الله ـ حريصًا كل الحرص ومتحمسًا غاية الحماس على نشر الوعى التاريخى والأثرى على أوسع نطاق محلياً وعالمياً. وكان يرى فى السينما التسجيلية مجالا مهمًا وضروريا لتسجيل الأمجاد الأثرية التى حققها المصريون طوال تاريخهم الحافل بدءاً من عصور ماقبل التاريخ حتى نهاية العصر العثمانى.

ومن هذا المنطلق قام الدكتور أحمد قدرى بتكليف الفنان شادى عبدالسلام بإبداع هذه الأفلام الثلاثة، كما قام فى الوقت نفسه بتكليف المخرج علاء كريم بعمل فيلمين تسجيليين عن قلعة قايتباى بالإسكندرية وعن آثار مدينة رشيد.. كما قام بتكليف المخرج التسجيلى المتخصص عبدالقادر التلمسانى بعمل فيلمين تسجيليين آخرين عن الآثار الإسلامية وهما «مصر عتيقة» و«قاهرة المماليك». وقد قمت بكتابة السيناريو والمادة العلمية لهذين الفيلمين الأخيرين.

ولاشك إطلاقا فى أن المخرج شادى عبدالسلام كان عاشقا مولعًا بالآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم، وهو عشق كان ينبع من الحس الوطنى المصرى المرهف الذى كان يتمتع ويتميز به شادى عبدالسلام ويظهر فى الغالبية العظمى من أعماله الفنية والسينمائية، والتى تتميز جميعها «بمصرية» طاغية.

ولاشك أيضا فى أنه كمخرج للأفلام التسجيلية كان يملك الموهبة والقدرة الفائقة على إخراج هذه الأفلام وإعداد السيناريوهات التنفيذية الخاصة بها.. وكانت له الحرية الكاملة فى اختيار المنهج والأسلوب الخاص بإعداد وإخراج هذه الأفلام لتقديمها إلى متذوقى الفن السينمائى التسجيلى بطريقة سهلة وسلسة ولاتخلو من عنصر التشويق.

وقد رأى شادى عبدالسلام أن تكون صياغة «التعليق» أو «الرسالة التثقيفية» لكل فيلم من هذه الأفلام فى شكل «الحوار» وليست فى شكل «التعليق المباشر». ومن المؤكد أنه صادف نوعًا من الحيرة فى إختيار هذه الطريقة.. فهو إذا استعان بممثلين محترفين ذوى وجوه معروفة لتقديم هذا الحوار الذى يحمل «الرسالة التثقيفية» فقد يؤدى هذا إلى اختلال مصداقية الفيلم التسجيلى.. ولذلك فقد اختار وجوهًا جديدة لأداء هذا الحوار.. وهم على وجه التحديد الدراس الشاب الذى يعد رسالة عن الآثار المصرية، وابن أخيه الطفل الذى يريد أن يعرف كل شىء عن هذه الآثار، وشخص ثالث مثل دور العامل النقّاش فى فيلم الكرسى ودور سائق الميكروباص فى فيلم الأهرام ودور خفير الآثار الصعيدى فى فيلم رمسيس.

وللأسف فقد كان هذا الشخص الأخير مبالغًا فى أداء أدواره بطريقة لاتخلو من السذاجة، سواء فى تحريك يديه وجسمه أو فى «تطجينه» فى نطق كلمات الحوار التى تمليها عليه أدواره.

كما كان الحوار فى مجمله يتضمن كثيراً من الجمل غير ذات أهمية بالنسبة لرسالة الفيلم، ولا ترقى إلى مستوى الموضوع المحورى لكل فيلم.. وحتى حين كان الحوار يتناول بعض المعلومات الدقيقة التى تتضمنها الرسالة التثقيفية للفيلم، فإن المشاهد يشعر على الفور بنوع من الافتعال المحبوك مما يؤثر بالقطع على فاعلية التذوق والاستجابة للموضوع الأساسى للفيلم.

كذلك فإن طريقة نقل الرسالة التثقيفية للفيلم التسجيلى بحوار ناطق باللغة العامية يجعل من الصعوبة بمكان ترجمة هذا الحوار إلى اللغات الأجنبية، فيحد بذلك من إمكانية نشر هذا الفيلم على المستوى العالمى. وهذا هدف لايمكن إغفاله ولابد من وضعه فى الاعتبار بالنسبة لهذه النوعية من الأفلام التسجيلية..

فالمشاهد الأجنبى لا يهمه مثل هذا الحوار فى شىء، بل يهمة أن يحصل من مشاهدة الفيلم التسجيلى على أكبر قدر من المعلومات عن طريق «التعليق المباشر»، إلى جانب متعته فى وصول هذه المعلومات إليه داخل إطار جميل من الفن السينمائى.

وأخيرا نشير إلى أن هذا النقد الهين للأفلام التسجيلية الثلاثة التى قدمها لنا الفنان شادى عبدالسلام عن الآثار المصرية لا يقلل إطلاقا من قيمة هذه الأفلام كعمل سينمائى تسجيلى متكامل، ولا من قيمة العشق الذى كان يكنه هذا المخرج الفنان للآثار المصرية. ■



الحوار فى سينما شادى عبدالسلام

محمد مرعى

* مذيع ورئيس إذاعة صوت العرب

قال **شادى عبدالسلام** إنه لا يكتب سيناريو، وإنما يكتب الفيلم كما سيعرض على الشاشة.. ويقول أيضا إنه يرى الفيلم ـ قبل صناعته ـ «سمعيا وبصريا»، ثم يبدأ فى كتابته على الورق، ويكون ما يضعه على الورق بمثابة السيناريو الكامل.

كل ما يظهر على الشاشة إذن بما فى ذلك أدق التفاصيل سبق أن تخيله **شادى** صوتا وصورة، ثم وضعه بحذافيره على الأوراق ويتضمن ذلك بطبيعة الحال الحوار حتى وإن كان الذى ترجمة كاتب آخر.

كان **شادى** يكتب أفلامه باللغة الإنجليزية التى يجيدها أكثر من إجادته للغة العربية بحكم دراسته حيث تلقى تعليمه الثانوى فى كلية فيكتوريا بالاسكندرية، ثم درس المسرح بإنجلترا قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة التى تخرج فيها مهندسا معماريا.

كان **شادى** بالغ الصدق مع نفسه فى عملية الإبداع الفنى، وكان يجد فى اللغة الإنجليزية التى ملك ناصيتها خير وسيلة للتعبير عن ذاته وأفكاره. فى أخناتون مثلا تلك التحفة السينمائية ذات المستوى الأدبى الرفيع، والتى كانت حلم حياته الذى لم يكتمل كتب **شادى** فى افتتاحية الفيلم:

"THOUGH THOU GOEST
THOU COMEST AGAIN"
(Quot. Book of the Dead)
(1) "WRITTEN WORDS"
On a neutral coloured screen
"Our tale begins about 3350
years ago.
The sun has set and twilight
has given way to gloomy dusk.
A deep awesome tone unites
nature..
before darkness sets in.
Serene nature awaits relentless
time. Nature, sad to end the
day it has lived and known.
Time relentless, bent upon out-
living both day and night...
In search of the unknown!"

إن **شادى** قادر على كتابة هذه الكلمات بهذا الجمال الرائع باللغة الإنجليزية، ولكنه بكل تأكيد لم يكن قادرا على صياغتها باللغة العربية على النحو الذى وردت به فى :

السيناريو
المترجم :

«تبدأ قصتنا منذ حوالى ٣٣٥٠ سنة.

وقد غربت الشمس وأسلم الغسق قياده للظلام.



نغم مهيب عميق يسود الطبيعة قبل حلول الليل الطويل.

الطبيعة فى جلالها تترقب خطو الزمن الأبدى.

الطبيعة حزينة، لأن النهار الذى عاشته وعرفته قد انتهى.

والزمن ماجن فى مساره اللانهائى غير عابئ بنهار أو ليل.

يلاحق الغيب الذى ينكشف له فى حينه ».

ولكن لابد من التأكيد هنا على حقيقة مهمة، وهى أن عدم قدرة **شادى** على كتابة الكلمات السابقة لاتعنى إطلاقا أنها ملك بالكامل لكاتب آخر. أقول ذلك من واقع تجربتى الشخصية مع **شادى** حينما تعاونت معه فى ترجمة نص « **الفلاح الفصيح** »، وسيناريو العمل الرائع « **أخناتون** ». فالافتتاحية السابقة مثلا لم أقم بترجمتها هكذا من أول مرة، وإنما كانت هناك محاولات كثيرة، وفى مناقشة كل كلمة والبحث عن كلمات بديلة، وتعديل بعض الصياغات حتى يصل **شادى** فى النهاية، وبعد صبر ومثابرة إلى قناعة كاملة، بحيث تصبح الصياغة النهائية وكأنها من إبداعه هو، حتى وإن ابتعدت قليلا عن النص الأصلى الذى وضعه باللغة الإنجليزية.

مثال آخر من فيلم « الفلاح الفصيح »:

كتب شادى على لسان الفلاح:

" O high steward, greatest, of the greatest, ruler of that

which is not and of that whic is.when you go down to the sea of justice, no, squall shall strip away your sail.."

قبل ترجمة هذا الجزء سألت شادى ماذا يقصد بكلمة sail شراعا أم مركبا شراعيا حيث أن للكلمة هذين المعنيين. فأجابنى بأنه يعنى الشراع وليس المركب. وعكفت على الترجمة، وكانت!

الصياغة الأولى

«أيها الوالى العظيم.

ياأعظم العظماء.

أيها الحاكم على من لا يكون وعلى من يكون.

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن العواصف لن تمزق شراعك....»

تأملنا الترجمة معًا كعادتنا. وقرأناها عدة مرات.. توقف شادى عند الجملة الأولى وقال لى: هل يمكن أن نبدأ بحرف النداء «يا» بدلا من «أيها»؟ أجبته على الفور: ممكن.. نقول مثلا يا عظمة الوالى.. تهلل وجهه وقال بهدوئه المعهود: «أحلى كتير».. ثم توقف كثيرا عند الجملة الثالثة التى تتضمن تعبير «على من لا يكون وعلى من يكون».. وبعد فترة صمت قال: «هى فيها ريحة شيكسبير.. لكن مش قادر أحس بيها». لم تكن لدى إجابة فورية ولم يقترح هو شيئا، وإنما ركز على آخر جملة وقال هل هناك كلمة أخرى بدلا من «شراعك»؟ قلت له هناك المعنى الثانى وهو المركب الشراعى.. قال لا لا.. أقصد كلمة تعادل كلمة شراع.. «قلع» مثلا.. كان الوقت متأخرا فاقترحت عليه أن نعاود اللقاء فى ليله تالية ووافق.

عدت إلى بيتى وقبل أن أنام بحثت فى المعاجم فوجدت أن كلمة «قلع» تعنى فعلا شراعا على أن تنطق بكسر القاف. وفى اليوم التالى عرضت على «شادى» محاولة جديدة وافق عليها بلا تردد:

«يا عظمة الوالى.

يا أعظم العظماء.

أيها الحاكم على كل من فنى ومن لم يفن.

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهواء لن يمزق قلعك....»

كان «شادى» سعيدا للغاية.. وكان هذا أسلوبنا دائما.

بساطة الحوار فى فيلم المومياء:

كان «شادى» منذ اللحظة الأولى لإعداده وتحضيره لفيلم المومياء يدرك تماما أنه فيلم خارج نطاق الأفلام المصرية التقليدية، وأنه يمثل «حالة خاصة». ومن ثم فقد قصد أن تكون ترجمة حوار الفيلم بالعربية الفصحى البسيطة التى تكاد تقترب فى بعض الأحيان من العادية حتى تكون لغة حيادية مجردة تنأى بالفيلم عن زمان محدد أو مكان بعينه.

ولكننا نلاحظ أن شادى لم يطبق هذه القاعدة عندما كتب الفقرة من كتاب الموتى التى تليت فى أول مشهد بالفيلم، وكان محقا فى ذلك، إذ إن هذه الفقرة تلخص جوهر القضية فى الفيلم، قضية التاريخ والحضارة وصحوة الضمير ويقظة الوعى. فضمن الفقرة فى نصه الإنجليزى كلمات كلاسيكية من العصر الشيكسبيرى مثل:

art ، thou ، thee:

"homage to thee.

O thou Lord of brightness.Thou who art at the head of the great house..."

وجاءت الترجمة العربية بالطبع على المستوى نفسه:

«لك الخشوع يا رب الضياء؟

«أنت يا من تسكن فى قلب البيت الكبير....»

أراد شادى إضفاء جو من الشاعرية والعظمة، مع تعميق الإحساس بالقدم antiquity .

غير أن بساطة الفصحى فى الحوار بين شخصيات المومياء لم تكن على مستوى واحد وإنما على عدة مستويات:.

هناك مستوى يتسم بالطابع الثقافى الرزين. تمثل فى الحوار بين «ماسبيرو» ومساعديه فى بداية الفيلم:

ماسبيرو

- صدى بعيد يأتى من طيبة البعيدة يفصله عن يومنا هذا ثلاثة آلاف سنه

(مستأنفا)

- لعلكم تبينتم أنه فصل من كتاب الموتى، وترديد هذه البردية يعيد للميت قدرته على أن يتذكر اسمه.. أى روح بلا اسم تهيم فى عناء دائم.. فضياع الاسم يساوى ضياع الشخصية.

غير أننى لم أدعكم إلى هذا الاجتماع لكى نتناقش حول كتاب الموتى الذى تعرفونه كلكم جيدا.

(يعرض صورة لبردية)

- أعطانيها سلفى ماريت باشا

(فترة سكون)

- بردية جنازية لبنوجم الأول من الأسرة الحادية والعشرين، أما أصل هذه الصورة فهو بردية جنازية تم تهريبها من مصر منذ حوالى خمس سنوات. ولا يملك متحفنا المصرى للأسف سوى هذه الصورة. إنها

تحمل كما هو واضح اسما يحيط به خرطوش ملكى.

- خرطوش الملكة نوتميت الزوجة المقدسة للفرعون هريور رسول آمون الأول، وأم بنوجيم

(يتوقف عن القراءة ويرفع نظره)

- هى الأخرى من الأسرة الحادية والعشرين. تم شراء هذه البردية سنة ١٨٧٧ من تاجر مجهول فى طيبة.

من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن هناك فى طيبة شخصا ما يعرف بالتحديد مكان المقابر المجهولة للأسرة الحادية والعشرين، وأن هذا الشخص يعرف هذا السر من وقت طويل.

(صمت)

عالم آثار

(بتفكير)

- لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة فى وادى الملوك يا سيد ماسبيرو.

ماسبيرو

- نعم.. والحفريات فى هذه الحالة مضيعة للوقت وللمال.. هناك فى طيبة شخص ما يعرف مكان " "
وإلا فكيف خرجت هذه الأشياء لأسواق الآثار فى العالم؟

أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون موضوع هذه المقابر بالذات.

(لأحمد كمال)

- هل عندك شىء آخر قبل أن ننهى اجتماعنا الأخير هذا الموسم؟

أحمد كمال

- نعم.. أريد أن أكون فى طيبة هذا الصيف من أجل هذا الموضوع بالذات. كلهم هناك يعرفون أن رجال الآثار لا يعملون فى الصيف، ولذلك فهو الفصل الذى يأمن فيه سارقو الآثار العيون، ويعملون فى تهريب ما عندهم، ووصولى المفاجئ.. سوف يحدث لهم أكبر ارتباك.. ومن خلال ارتباكهم هذا لابد أن أصل إلى دليل ما.

ماسبيرو

- إننى سعيد باقتراحك.. ستجد فى هذه الوثائق ما يساعدك.. وأثق فى أنك تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة.

أحمد كمال

- سأرحل فوراً إذن..

ماسبيرو

- ستجد هناك فى طيبة قوة صغيرة من حراس الجبل تحرس جبل الموتى سيساعدونك قدر طاقتهم.. أتمنى لك التوفيق.

(وهناك مستوى آخر من الحوار بين أفراد قبيلة الحربات، يتسم بالطابع الواقعى:

الأخ

- لم نستعمل هذه الطريق؟

إنها طريق للماعز..

العم

- لأنها أأمن

الأخ

- آأمن للضياع

العم

- احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية والحراس إنهم ينتشرون فى الجبل كالطاعون.

صوت القريب

- اصعدوا.. الطريق أمان.

العم

- اتبعونى.. ونيس.. ماذا بك؟

ونيس

- لاشىء ولكن الاختباء مذلة.

صوت القريب

- أسرعوا يا أولاد العم.. أسرعوا قبل أن يعودوا

العم

- اتبعونى وانتبهوا، ولاتسألوا.. هنا ما أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا الجبل

وهناك مستوى ثالث يتسم بالطابع الفلسفى يتمثل فى الحوارين ونيس والغريب:

الغريب

- لا وجوه لهم

ونيس

- نعم.. ولكن هناك وجه كبير فى حجم رجل.. هل أنت غريب عن الجبل؟

الغريب

- نعم

ونيس

- أليس فى الوادى عندكم مثل هؤلاء؟

الغريب

- لا.. ألم يخيفوك يوما؟

ونيس

- كانوا رفاق طفولتنا.. كنا نختبئ بينهم أنا وأخى

الغريب

- هذا كف يقبض على مصير لن يقرأ أبدا

ونيس

- أى مصير يقرأ فى كف من حجر؟

الغريب

- مصير كل تلك القصور والتصاوير.. رجال تسير إلى لامكان.

وسفن ترحل إلى لا مكان..

ونيس

- وأعمدة لا ترفع سقفا..

أما المستوى الرابع من الحوار فهو الذى يتسم بالاقتراب من العامية ويحدث ذلك دائما فى تنظيم جمل حوار شخصية مراد مساعد أيوب التاجر:

صوت أولاد العم ينادون

ـ مراد..

مراد

ـ توبة .. لا.. ليس لى بهذا شأن.. أنا مغفل لكى أستمر فى تجارة أيوب.. الان؟

(صوت صفارة المركب)

ـ هه.. ألا تسمع صوت صفارة المركب الجديد؟

لقد عاد الأفندية أسرع مما نتوقع.. والبدوى بك وحراسه سوف يسدون حالا كل طريق..

لا يا أسيادى.. لا.. قولوا هذا لعمكم الحياة فى هذا المكان أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر.. رجل بارع.

ابن العم

ـ أنت جبان

مراد

ـ نعم ياسيدى.. أنا جبان

ابن العم

ـ إذن لمَ لا ترحل.. تغادر هذا المكان؟

مراد

ـ أرحل؟.. ولم أرحل؟.. سوف أفتح دكانا صغيرا قرب الميناء.. وها قدَ جاءت معى ابنتا عمى تساعداننى.. فتيات مخلصات (يقدمهن) زينة.. وسيلة.

ابن العم

ـ متى وصلن؟

ابن عم آخر

ـ لم تحدثنا عنهن من قبل.

مراد (بمسكنة)

ـ ومنذ متى وأنتم تسألون عن مراد الغلبان كلكم تسألون عن أيوب.. أيوب.. وأين أيوب الآن؟.. فى مصر.. فى السويس.. فى أى مدينة يشاء.. وعندما يعود نجرى كلنا لنخدمه..

من أجمل مشاهد فيلم «المومياء» المشهد الذى يقرر فيه «ونيس» كشف سر قبيلته، ويتسم الحوار فى هذا المشهد، وربما يتفرد عن بقية حوار الفيلم، بالجمل التلغرافية القصيرة والمتلاحقه:

صوت الحراس (مناديا)

ـ من هناك؟

الحارس الأول

ـ أنت.. قف..

أحمد كمال (للبدوى)

ـ لا تطلقوا النار.

البدوى

ـ قف.. لا تطلق النار.. من هناك؟

صوت حارس

ـ رجل فى ثياب ممزقة يا سيدى

صوت أحمد كمال

ـ دعه يقترب

البدوى بك

ـ دعه يقترب

أحمد كمال

ـ أطفئ هذا الكشاف.

ونيس

ـ هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية؟

أحمد كمال

ـ نعم.. تقدم

البدوى

ـ هل تعرفه؟

أحمد كمال

ـ لا.. دعه يقترب.

ونيس

ـ لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة والعتاد؟ إنك تملك أكثر من ذهب الموتى.

أحمد كمال

ـ ماذا تعرف عن ذهب الموتى؟.. من أنت؟

ونيس

ـ ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد.

قبل أن ننتقل إلى تحليل الحوار فى فيلم «الفلاح الفصيح».. لابد من الإشارة إلى خاصية فى غاية الأهمية من خصائص الحوار عند شادى عبدالسلام .. هى خاصية الاقتصاد والتلخيص. فهو لايسعى أبدا إلى كلمة لايحتاجها. لذلك فهو يدرس دائما جمله بعناية فائقة، ويتأمل فى كل كلمة، ولا يضع كلمة أو يوافق عليها إلا إذا كانت لها وظيفة متسقة مع الموقف والشخصية والموضوع، ويبدو أن هذا هو الأسلوب الذى يحكم رؤيته فى استخدامه لكل أدواته الفنية، فعندما سئل عن استخدامه للون قال إن اللون عنده يظهر حينما يحتاج إليه، وهو لا يحتاج إليه أكثر من مرتين أو ثلاث مرات فى الفيلم.

الحوار فى الفلاح الفصيح:

فى حقيقة الأمر ليس ثمة حوار فى هذا الفيلم. ذلك أن الفيلم القصير «الفلاح الفصيح» ماهو إلا تجسيد سينمائى رائع وفريد من نوعه لنص مصرى قديم تضمن شكاوى فلاح مصرى بسيط للوالى العظيم من ظلم وقع عليه من أحد أتباعه، الفيلم لوحة شاعرية بانورامية لفلاح مظلوم يبث شكاواه البالغة الفصاحة، مطالبا بالعدل ورفع الظلم، ومحملا الحاكم فى شجاعة نادرة مسئولية إقرار العدل ، والفليم بهذه الصورة لا يتضمن حوارا بين شخوصه.

وقد اعتمد «شادى» كلية على ما أورده «جيمس بريستد» عالم الآثارالأميركى فى كتابه الشهير «فجر الضمير» حول شكاوى الفلاح الفصيح المترجمة عن البردية المصرية القديمة المحفوظة فى متحف برلين.

وقد يطرح السؤال.. لماذا اعتمد «شادى» على «بريستد» ولم يعتمد مثلا على ترجمة «سليم حسن» لشكاوى الفلاح الفصيح؟

والإجابة تتعلق فى رأينا بثقافة «شادى» الإنجليزية التى سبقت الإشارة إليها، لقد درس شادى الدراما ودرس مسرح شيكسبير وكان شغوفا به، وحينما نقرأ الشكاوى فى ترجمة «بريستد» نستشعر على الفور اللغة الشيكسبيرية، ويبدو أن «بريستد» قد قصد ذلك لإعطاء النص نكهة القدم، ولاشك أن هذه اللغة استهوت «شادى» وأثارت خياله، فضلا عن إتقانه للغة الإنجليزية ييسر له الاستيعاب والفهم والغوص إلى ما بين السطور.

استخدم «شادى» معظم نص الشكاوى كما أوردها «بريستد» بعد أن أجرى بعض الاختصارات أو ما يمكن أن نطلق عليه ـ بلغة السينما ـ المونتاج، ولكنه فى النهاية كان حريصا للغاية على الحفاظ على روح الوثيقة التاريخية، فهو لم يغير كلمة ، وإنما اختصر قليلا.

على سبيل المثال.. فى بداية نص «بريستيد» يخاطب الفلاح توت ناخت الذى ظلمه وخطط لسرقة حميره:

«لم أخطئ الطريق

إنها طريق لكل الناس

وجدت جانبا من الطريق قد سد

فجذبت حمارى إلى حافة الحقل هناك

فقبضت عليه لأنه قضم حفنة من القمح

إنى أعرف صاحب هذه الضيعة.

إنها ملك لعظمة الوالى ريذزى ابن ميرو

هو الذى طهر الأرض من كل اللصوص.

أأسرق وأنا فى حماه؟!»

اختصر «شادى» الأسطر الثلاثة التى يقول فيها الفلاح إنه وجد جانبا من الطريق مسدودا، فجذب حماره إلى حافة الحقل فقبض التابع الظالم على الحمار لأنه قضم حفنة من القمح.

لم يجد «شادى» قيمة فى الإبقاء على هذه الأسطر الثلاثة، لأن كل ماورد فيها حكاه «شادى» سينمائيا فى المشاهد السابقة.. أى أننا رأيناه.. فما فائدة تكراره بالكلام؟

حول «شادى» فى مناطق أخرى بعض الجمل السردية عند «بريستد» إلى نص. أى حول الحديث غير المباشر إلى حديث مباشر، إما بتفسير وتفصيل من عنده يوضح به معنى ورد فى السرد أو باستخدام الكلمات نفسها التى جاءت فى السرد.

عندما أبلغ المرافقون الوالى العظيم أن ما أخذه **«توت نخت»** هو مجرد ضرائب مستحقة له على الفلاح، وأنه لا يجب عقابه من أجل حفنة من النترون والملح، هم موكب الوالى بالتحرك، فحاول الفلاح أن يستوقفه، هكذا ذكر «**بريستيد**» سردا. ترجم «**شادى**» محاولة الفلاح وقف الموكب بجملة مباشرة هى: «يا عظمة الوالى.. يا أعظم العظماء..» بعد ذلك استمر «**بريستيد**» فى سرده قائلا إن الفلاح تقدم خطوات إلى الأمام مخاطبا الوالى بفصاحة مذهله فهو يعلم ـ يقول «**بريستيد**» ـ إن حل قضيته بين يديه، وتمنى له رحلة سعيده ذاكرا الصفات الطيبة التى يتجلى بها الوالى العظيم والتى يعتمد عليها الفلاح كى يستجيب لشكواه. انتقل «**بريستيد**» بعد ذلك من السرد إلى النص ففتح قوسين وقال: «.... ذلك أنك أب لليتيم....» إلى آخر النص. هنا إذن فجوة بين الجملة التى ألفها «**شادى**» ليستوقف الوالى.. وبين النص الذى يوحى بأنه استمرار لكلام قيل قبله. كان على «**شادى**» أن يملأ هذه الفجوة.. فماذا فعل؟ هناك احتمال أن يكون «**شادى**» عاد الى مرجع آخر غير «**بريستيد**». ولكن الأحتمال الأقوى فى رأيى أن «**شادى**» ترجم المعنى الذى ورد فى سرد «**بريستيد**» حينما قال إن الفلاح تمنى رحلة سعيدة للوالى العظيم وهو يبحر بسفينته، فكتب نصا من عنده بالأسلوب نفسه وباللغة الشكسبيرية نفسها خاصة أن «**شادى**» له دراية واسعة بالمعانى الشائعة فى الأدبيات الفرعونية. كتب «**شادى**»:

«أيها الحاكم على كل من فنى ومن لم يفن. إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهواء لن يمزق قلعك

ولن يتباطأ قاربك ولن تكسر لك مرسى

ولن يحملك التيار بعيداً ولن ترى وجهاً مرتاعا»

حل هذا النص الذى ألفه «**شادى**» ـ إذا صحت وجهة نظرنا ـ مشكلة التواصل مع النص التالى الذى ورد منقوصا فى «**بريستيد**»

«.... ذلك أنك أب لليتيم....» إلى آخره.

حول «**شادى**» أيضا بعض الجمل التى وردت فى سرد «**بريستيد**» عن الكاهن الأعظم الذى أبلغ أوامر الفرعون بالإبقاء على الفلاح دون الفصل فى أمره حتى يتفوه بكل ما عنده ـ حول ذلك إلى نص مباشر ينطقه الكاهن بشخصه:

«ابق على الفلاح دون أن تفصل فى أمره

حتى يتفوه بكل ماعنده.

سجل كل ما ينطق به بدقة.

وفى هذه الأثناء زوده بالطعام والعون

وليرسل خادم إلى قريته».

هنا انتهت الجمل التى تحولت من سرد إلى حديث مباشر.

أضاف «**شادى**» بعد ذلك من عنده من روح الفكر المصرى القديم:

«هكذا يأمر الفرعون.
الرب العظيم..
ابن الشمس..
إله الوجهين..
الخالد المخلد..»

الحوار في فيلم إخناتون

نحن الآن أمام مستوى آخر تماما بالنسبة للغة المستخدمة في السيناريو بشقيه: الشق الخاص بوصف المشاهد واللقطات، والشق الخاص بالحوار. نقلة جديدة تماما حتمتها طبيعة الموضوع واكتمال النضج الإبداعي عند «شادي».

نحن هنا لسنا أمام أفندية «المومياء» وأفراد قبيلة الحريات في صراعهم من أجل الحفاظ على السر الذي توارثوه عبر الأجيال، ولا أمام الفلاح الفصيح يبث شكاواه طوال الفيلم، ولكننا أمام شخصيات من أعماق تاريخ مصر، أمنحوتب، وحورمحب، ورعمسيس، وأخناتون، والملكة تاي، ونفرتيتي، وكهنة آمون وكهنة آتون، ورسل من البلاد الأجنبية، وعشرات من الشخصيات الأخرى في فترة حاسمة من تاريخ مصر، فترة تحول ديني من تعدد الآلهة إلى الوحدانية، ثم ردة مرة أخرى إلى التعدد، وكل ما أحاط بذلك من أحداث عظام.

يقول «شادي» إن منظور الفيلم عنده ليس إخناتون كشخص، وإنما المنظور عنده يتناول العهد السابق عليه والعهد التالي له.

لقد أمضى «شادي» أربعة عشر عاما من عمره في الإعداد لهذا العمل الضخم غير المسبوق، وقد قضيت شخصيا عامين كاملين متواصلين مع «شادي» عاكفين على ترجمة هذا السيناريو الدرّه بعد أن انتهى هو من صياغته بلغة فريدة رفيعة المستوى في الوصف والحوار على حد سواء لدرجة تجعل منه كتابا ممتعا يستعذب المرء قراءته.

ويكفي هنا أن نسجل بعض المقتطفات من هذا السيناريو ونبدأ أولا بالجانب الوصفي.

المشهد الثاني

صحراء - خارجي - وقت الغسق
شيء يتلألأ بعيدا عند الأفق الخابي.
أكان نجما وحيدا يعاني العذاب؟
ألم يعد له مكان بين النجوم الخالدة في السماء؟
النجوم في علاها تطل في صمت غريب..
فالعين لا ترى عمق العذاب..
شيء يتلألأ بعيدا عند الأفق ثم يخبو - مرة ثانية.

هذه الاستعارات الأدبية المبدعة هي جزء من التمهيد للحدث الجلل.. فقد مات ولي العهد تحتمس.

وفي مرحلة أخرى من السيناريو نقرأ هذا المشهد:

خلال المداخل المظلمة المؤدية إلى داخل المعبد
المشاعل تسقط وهجا دافئا متذبذبا
فوق الصناديق البيضاء المطعمة، والأواني
فيروزية اللون التي تعلو قوائم نحيلة
من الفضة. في هذا الجو المعتم الذي
يتراقص فيه الضوء. نرى أربعة
من رجال القصر يعكفون على تعميد
وتعطير شاب نبيل فارع القامة -
أمنحوتب - ولي العهد المنتظر.

وهذا مثال لمشهد ثالث:

شاطئ النهر في الضباب
منصة منخفضة تمتد إلى داخل النهر
عند سطح الماء.
جزيرة عائمة من الورد الأبيض والبنفسجي تحيط بها.
سيمنكارع راكع أمام أخناتون
الذي يجلس على عرش من الزمن العتيق.
دخان البخور يتصاعد متماوجا وبطيئا من بين ورد النيل.
أخناتون يضع التاج الذهبي فوق رأس سيمنكارع.
الأمراء والكتبة الملكيون راكعون على الشاطئ المنخفض في الخلفية. حركتهم المتماوجة، ومصابيح الزيت التي في أيديهم تنبئ عن وجودهم في هذا الجو الذي يكسوه الضباب.

ونستعرض بعد ذلك بعض الأمثله للحوار في فيلم أخناتون:

صوت أمنحوتب الثالث
(وهو يقرأ)
«أعلن أن الشريك في الحكم أمنحوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم أخناتون الذي يحيا في الحق.
كما اختار مدينة الأفق مستقرا له وعاصمة ثانية للبلاد.
مباركة مشيئته.
بلغوا كلماتي إلى أركان الأرض».

ومثال آخر:

صوت أخناتون
«ما أعظم آلائك أيها الإله العظيم
إنها محجوبة عن عيون البشر
أيها الإله الأوحد الذي لا إله إلا هو
أنت خالق الأرض وفق مشيئتك
عندما كنت تحيا بمفردك.
خالق البشر والدواب والغزلان
وكل ما دب بالأقدام على الأرض.
خالق ما حلّق في الذرا
ورفرف بجناحيه في الأعالي».

وهذا مثال ثالث تجمع فيه بين الوصف والحوار:

ـ لقطة متوسطة لحورمحب ناظرا تجاه السهم ثم إلى أعلى نحو أخناتون.

ـ أخناتون زاهدا فى النظر إلى السهم الملطخ بالدم (خارج الكادر) يستدير ويتحرك بعيدا عن الكاميرا

أخناتون

(مثقلا بالحزن)

«أعرف يا حور محب.. أعرف»

حور محب

(بثبات)

«إنه سهم عدو قتل غريبا فى طيبة»

ـ أخناتون ينظر إلى الخلف تجاه حور محب (خارج الكادر) بابتسامة مريرة وهو يستأنف طريقه

أخناتون

(مقاطعا)

«أى عدو من الأعداء؟

أعداء وأعداء.. يقتلون أعداء..

لا القتل قضى على الأعداء

ولا الأعداء توقفوا عن القتل.

(نفس عميق)

أجيال ترث أجيالا

لاجديد..

ولا غير القتل شيئا».

ـ حور محب يظهر فى أقصى مقدمة الكادر مطأطئ الرأس

حور محب

«ولا غير السلام من شىء».

ـ أخناتون ـ غير متوقع هذا الرد ـ يتوقف ويستدير إلى حور محب مقطبا جبينه.

أخناتون

«لم يكن ثمة سلام أبدا»

ـ أخناتون يتقدم نحو حور محب وهو يجمع شتات فكره

أخناتون

«ثمة حقبة من الزمان

ينسى فيها كلا الطرفين موتاهم

بعد أن يواروهم التراب.

المنتصر منهم يحصى غنائمه

والمهزوم يلعق خسائره..

حقبة من الزمان

حتى تظهر قوة جديدة أكثر دربة على القتال

وأعظم بأسا من كلا الطرفين»

ـ أخناتون يهبط المنصة خطوة خطوة (إلى خارج الكادر)

حور محب يتبع حركته (To C.U. Profile)

حور محب

«مولاى..

هناك قوة تنمو الآن فى الشمال فلا تمهلها حتى تصبح أكثر دربة وأشد بأسا».

ـ أخناتون يدخل الكادر فجأة ويثبت نظراته على حور محب غير واثق بهذا المظهر الجاد الذى لم يتعوده منه..

(فى مواجهة بعضهما بعضا ـ لقطة متوسطة ـ منظر جانبى)

أخناتون

(منهيا)

«لا يمثل هذا أى تحد لنا»

(مستمرا شارحا)

«انظر..

إن المحميات فى الشمال

تنقسم إلى صنفين:

الأمراء الوارثين، والدويلات الصغيرة المستحدثة

التى شكلناها.

كلهم تعلموا فى بلاطنا..

إن معارف الأجيال وحكمتها أصبحت

الآن فى متناول أيديهم.

وانظر..

حينما يقف الاثنان متكافئين فى صف واحد

وفى ظل راية إله واحد

ألا يغير ذلك مجرى العصور المقبلة؟»

ـ حور محب متحكما فى صبره يخفض بصره ليتجنب نظرات أخناتون

حور محب

(متمسكا برأيه)

«إن الحيثيين بسيوفهم الحديدية

يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا مولاى»

ـ PAN

أخناتون يتحرك مبتعدا (مارا بجوار حور محب To. M.C.U.

أخناتون

(مقاطعا ورافضا ذلك)

«هراء..

سيوف الحديد لا تنتمى لدولة بعينها..

إنها بحوزة تجار متجولين يملكون عصابات من المرتزقة يمكن شراؤهم أو بيعهم فى أيه لحظة لمن يدفع أكثر..

لا ولاء عندهم لأحد.. ولا عقيدة تجمع بينهم.

الشتات وطنهم.. والغلظة شيمتهم..

والسلب والنهب هو غاية، مايطمعون إليه

وهذه الصفات لاتبنى أمة..»

ـ حور محب (M,C.U) ـ نافد الصبر ـ ينظر مباشرة تجاه أخناتون (خارج الكادر)

حور محب

«أتوسل إليك يا مولاى

استدع رسولك

قبل فوات الأوان

(متلعثما ولكن بإخلاص)

«فلا نظام هناك ولاحكمة إنهم لا يؤمنون إلا بالآلهة العطشى للدماء التى تقود كلا منهم إلى مطمعه».

ـ أخناتون يدخل بمقدمة الكادر فجأة ويتوقف مواجها إياه مندهشا وغاضبا.

حور محب

(مستمراً دون مقاطعة وبما يشبه الأمر)

«أرسل لهم جيشا جديرا باسمنا»

أخناتون

(متوترا ـ بعد لحظة)

«هل أعمت القوة بصيرتك

فلم تعد ترى غير هذا الحل؟

حور محب

(معتدا بنفسه)

«أنت الذى منحتنى هذه القوة

وأنا أحمل عبئها بولاء وفخر..

أمير أمراء قادة جند الفرعون.. هو أنا..

وبهذه الصفة

أخاطبك الآن

لقد علمتنى أن أحيا بالحق

وبالحق أتجاسر على مخاطبتك هكذا

لن أقف عاجزا متوانيا

وأنا أشاهد إمبراطورية تتفتت أركانها

وقد حكمت منذ فجر التاريخ»

ـ أخناتون يخطو من اليسار إلى اليمين بعصبية ثم إلى (C.U.) بمفرده، ولكن بصره مركز على حور محب دائما.

أخناتون

(يعقب بنفاد صبر وعنف)

«فجر التاريخ ولى وانتهى

وطرق الأسى قد استهلكت

وعلينا أن نجدد أنفسنا وإلا هلكنا..»

ـ حور محب (C.U.) وقد ثار غضبه أيضا

حور محب

«لن يهلكنا

إلا الأيدى المكلية

والقوة المشلولة»

ـ أخناتون يدخل الكادر بسرعة

أخناتون

بمشلولة حتى لا تستخدم فى مذبحة

لامعنى لها بين إخوة متناحرين

خلقهم إله واحد».

حور محب

(بصوت عال يائس)

«مرنى أن أعتزل

(يخفض صوته ولكن بثبات)

لا أستطيع تحمل لقبى الأجوف»

ـ أخناتون يتوقف لحظة مذهولا

PAN (slight) ـ

ـ أخناتون يتحرك مبتعدا، فكره مشتت وغاضب ثم يتوقف ويستدير بحدة تجاه حور محب (خارج الكادر) موجها إليه نظرة قاسية كمن يرفض قبول هذا الواقع

ـ حور محب يدخل الكادر

حور محب

(متأثرا ولكن بحزم)

«مرنى أن أعتزل يا أخناتون/ لا تجبرنى على خداعك»

(سكون)

PAN ـ

أخناتون يستدير مبتعدا ليحبس دموع الغضب التى كانت تتجمع ببطء فى مقلتيه إنه لا ينظر إلى الخلف هذه المرة.

ولكن يصعد ببطء على الدرج المؤدى إلى عرشه

END OF PAN ـ

أخناتون يتوقف فى منتصف الطريق

حور محب يظهر مرة أخرى فى مقدمة الكادر.. مثل شخص قد تحجر كلاهما يقف صامتا

(كلاهما منظر جانبى فى الإتجاه نفسه)

ناظرين إلى الفراغ نفسه الذى أمامهم كلاهما يتجنب نظرة الآخر وكلمات الآخر حتى لا ينكشف الصراع العنيف داخل كل منهما

أخناتون

(بتماسك عظيم)

«لن آمرك»

PAN (SLOW)+TRACK OR ـ ZM.IN (M.S)

أخناتون بخطوت متثاقلة وحزن وفور يستأنف طريقه إلى أعلى مارا بحور محب الذى يخفض عينيه فى تفكير عميق.

أخناتون

(مواصلا دون مقاطعة

«أقولها من أعماق قلبى

ولكن إذا رأيت

ومن أعماق قلبك

أنه لن يكون بمقدورك

أن تتبعنى

(فترة صمت)

عندئذ.. لن أقف فى سبيلك»

TRACK IN (SLOW) ـ

أخناتون يتوقف (بثلاثه أرباع ظهره)

منتظرا.. منصتاً. أو غير قادر على التقدم

(صوت الخطوات يتلاشى مبتعدا إلى الصمت)

أخناتون يستدير فجأة حول نفسه تجاه حور محب (خارج الكادر).

أتصور أنه لا تعليق على هذا المشهد المذهل الأخاذ الذى تتجلى فيه عظمة «شادى» وإبداعه الفنى العالى، وفكره السينمائى المتفرد، ولغته الساحرة الآسرة سواء فى الوصف أو الحوار.

إن القارئ لهذا المشهد يدرك تمام الإدراك أن سيناريو أخناتون لمؤلفه «شادى عبدالسلام» لا يخرجه إلا «شادى عبدالسلام» نفسه. وعزاء القارئ فى ظنى أن «شادى» قد ترك هذه التحفة الفريدة لتظل باقية بين دفتى كتاب. ■



من فيلم الكرسى



كرسى توت عنخ آمون

نموذج للإبداع الفنى عند شادى عبد السلام

هاشم النحاس

* رئيس المركز القومى للسينما السابق ومستشار وزير الثقافة.

في يمثل شادى عبدالسلام نموذجاً فريداً للفنان المبدع الذى لا يكرر نفسه فى أعماله.

من النظرة الأولى لأفلامه ندرك على الفور تمايزها عن بعضها. كل منها يمثل شكلا من أشكال فن الفيلم. وكأنه أراد أن يقدم النموذج لكل منها.

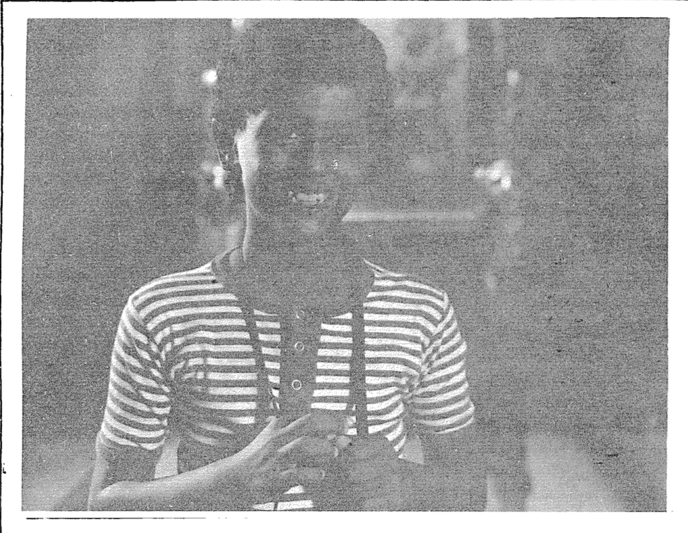
إذا كان (المومياء) هو فيلمه الروائى الطويل والوحيد ففيلمه (الفلاح الفصيح) كان من نوع الروائى القصير، وأفلامه الأخرى وإن كانت كلها مما يمكن أن نطلق عليها أفلاما تسجيلية إلا أن كل منها كان يمثل شكلا مختلفا عن الآخر داخل هذا الجنس الواحد من الأفلام.

فإذا كان فيلمه «آفاق» يأخذ الشكل التقليدى ـ نوعا ـ للفيلم التسجيلى إلا أنه يستبعد التعليق معتمدا على الموسيقى والمؤثرات التى تصاحب الصورة، بينما يتخذ فيلم «جيوش الشمس» شكل الريبورتاج ويستخدم ممثله مشهورة «نادية لطفى» لتوجيه السؤال. أما فى ثلاثيته العظيمة عن الحضارة المصرية التى بدأها بفيلم «كرسى توت عنخ آمون» فيمزج بين الخيال الروائى الذى يجسده التمثيل، والواقع التسجيلى الذى تجسده الآثار. ويأتى المزج بين العنصرين بميزان دقيق يصعب معه تصنيف العمل بين الروائى والتسجيلى وإن غلبت عليه سمة التسجيلية فى رأيى.

وإلى جانب التنوع فى الشكل لكل عمل من أعماله، نجد التنوع فى المضمون، والتنوع فى الهدف الثقافى.

فالفيلم «المومياء» يعتمد على قصة من تأليفه استمدها من أحداث تاريخية معاصرة تتعلق بالعثور على مجموعة مهمة من الآثار الفرعونية. أما فيلم «الفلاح الفصيح» فيستمد مادته من إحدى قصص الأدب الفرعونى. ويستعرض «آفاق» مجالات الثقافة المصرية المعاصرة من فنون تشكيلية وموسيقى ومسرح وكتاب وغيرها. ويدور «جيوش الشمس» حول لقاءات مع أبطال العبور. أما ثلاثية الحضارة المصرية فتتناول فى كل منها موضوعا أثريا له أهميته هى على التوالى كما تشير إليها عناوينها «كرسى توت عنخ آمون، الأهرام وما قبلها، رمسيس الثانى».

غير أن هذه الأعمال رغم تنوعها الواسع يجمع بينها بقوة وحدة الشعور



كرسى توت عنخ أمون

العميق بمصريتها، وهى فى مجملها بمثابة تجليات متنوعة لقصائد سينمائية تؤكد من زوايا مختلفة الشعور بالمصرية والاعتزاز بالانتماء إليها. يتجلى ذلك فى يقظة الوعى التى تنتاب «ونيس» (عقب موت الأب) فيقف فى وجه قبيلته حفاظا على المومياوات الأجداد فى فيلم «المومياء». كما تتجلى هذه المصرية فى بعث الحياة للشخصيات الفرعونية فتتحرك أمامنا على الشاشة من خلال إحياء نص فرعونى قديم فى فيلم (الفلاح الفصيح).

ويعتبر «آفاق» فى نظرى قصيدة حب لما يراه «شادى» جديرا بحبه من وجوه ثقافتنا المصرية المعاصرة. كما أن «جيوش الشمس» هو بمثابة أنشودة حب وتقدير للجندى المصرى المعاصر الذى حقق معجزة العبور.

وتمثل ثلاثية الحضارة عودة إلى الأجداد ولكن بشكل آخر يختلف تماما عما سبق تناوله فى «المومياء والفلاح الفصيح». وينجح «شادى» فى هذه الثلاثية نحو التعبير المباشر عن هذه المصرية وتمجيدها من خلال ما يتناوله من موضوعات أثرية بعينها.

والمصرية عند «شادى» هى الفرعونية أساسا. ويتضح هذا تماما من الموضوعات التى تدور حولها أفلامه. حتى الفيلمين اللذين يتناول فيهما مصر المعاصرة لا يخلو أى منهما من الملامح الفرعونية وأحدهما يعيد إلى الذهن - بعنوانه - الصفة نفسها التى كانت تطلق على جيوش الفراعنة العظام، فهى «جيوش الشمس»، أى جيوش رع.. أى جند الله ولكن بترجمة فرعونية.

وإلى جانب وحدة الشعور بالمصرية التى تجمع بين أعمال شادى على نحو خاص. يجمع بين ثلاثيته عن الحضارة على نحو أخص بعض السمات الأساسية. وهى بقدر ما تؤكد وحدتها الخاصة داخل الإطار العام لأعمال «شادى» تمنحها تميزها الفريد. سواء على مستوى هذه الأعمال أو على مستوى السينما المصرية عامة.

وأول هذه السمات المميزة لثلاثيته هى طريقة المعالجة الفنية الخاصة التى

سبق الإشارة إليها تجمع بين التمثيلى والتسجيلى. فالموضوع (التسجيلى) المطروح فى كل منهما عن الآثار يتم عرضه من خلال أحداث تمثيلية لها بعض الملامح الدرامية الخفيفة بالقدر الذى يسمح بتحقيق جاذبية العرض للموضوع دون أن ينافسه فى الأهمية أو يطغى عليه. بل على العكس يتم توظيفه بحساسية دقيقة لتعميق المعانى المطلوبة. فالدراما هنا لاتقصد لذاتها وإنما لخدمة هدف ثقافى محدد.

وقد حرص «شادى» على استخدام الممثلين أنفسهم فى أجزاء الثلاثية ليقوموا بالأدوار نفسها فى كل منها. وهم العم الشاب الذى يصور الآثار ويعد عنها رسالته للماجستير وابن أخيه الطفل الذى تركه أبوه ليكون فى رعايته أثناء سفره للعمل فى الخارج. والأسطى «حسن» النقاش صديق الاثنين.

وعن طريق هذه الشخصيات الثلاث نتعرف فى كل مرة على الموضوع الذى يتناوله كل جزء من أجزاء الثلاثية. حيث يعمل الأسطى حسن داخل المتحف المصرى، ويصحب العم ابن أخيه الطفل معه إلى مواقع عمله حيث الآثار التى يدرسها ويصورها، كما يجمع بين أجزاء الثلاثية ويميزها نوعية الخطاب الذى تحمله وهو ما يتحدد وفقا لنوعية الجمهور الموجه إليه الخطاب. والملاحظ أن هذه الثلاثية تتوجه بالخطاب على نحو خاص إلى الأطفال من تلاميذ المدارس. وإن كان مستوى الخطاب رغم بساطته فى العرض به من العمق ما يغرى الكبار بالمشاهدة. ومن هذه الناحية يصل «شادى» بهذا العمل إلى مستوى القلة من كبار الفنانين العظام الذين يجتمع حول أعمالهم الكبار والصغار معا، حيث يجد كل منهم فى العمل المتعة الثقافية المناسبة له. وهو ضمن ما يكشف عنه التحليل التالى للجزء الأول من الثلاثية..

«كرسى توت عنخ آمون» كنموذج للإبداع الفنى عند «شادى عبدالسلام».

***

.. يبدأ الفيلم بتقديم شخصيتيه الرئيسيتين: شاب فى حوالى الثلاثين وطفل فى التاسعة، قادمين من ميدان التحرير ويتجهان إلى المتحف المصرى للآثار. يضعان معدات التصوير على أحد المقاعد الحجرية بحديقة المتحف الخارجية وينتظران رئيس القسم الذى يقبل بعد برهة، ويسيران معه إلى الداخل.

من خلال الحوار بين الشاب والطفل ثم حوار الشاب مع رئيس القسم نتعرف على الشاب محمود ومهمته والطفل صلاح وعلاقته بمحمود وسبب مصاحبته له ومنها «ليتعلم شيئا عن تاريخ بلاده» كما يقول محمود لرئيسه عندما يسأله عن الطفل.

بهذه المقدمة (من خلال مشهدى الافتتاح) يتحدد إلى جانب الشخصيات الرئيسية المكان والموضوع المقصود بالعرض والهدف منه بل والجمهور الموجه إليه العرض أيضا. وهو أن يتعلم الأطفال من أمثال صلاح شيئا عن تاريخ بلادهم.

ويفيد البناء الدرامى هنا بتجنب المباشرة الموجه فى توجيه الأطفال تاركين لهم فرصة التوحد مع قرينهم على الشاشة.

.. عند باب الغرفة التى يجرى داخلها ترميم كرسى توت عنخ آمون يتوجه الأستاذ مصطفى محمود بالتنبيه إلى عدم الدخول لغير العاملين مشيرا بذلك إلى الطفل صلاح الذى يضطر عمه محمود إلى تركه إلى جانب الباب على وعد بالعودة إليه سريعا . ولكن كيف للطفل إذن أن يرى الكرسى وما يجرى به الآن من ترميم وهو موضوع اهتمامنا الأساسى؟

قبل أن يقدم السيناريو الحل لهذه المشكلة التى هى بالأساس عقبة درامية لحفز الإثارة، ينتهز الطفل الفرصة ليتجول حوله متأملا بعض الآثار فيتوقف عند جزء من تمثال حجرى لقبضة يد ضخمة على الأرض. يدور الطفل حولها ويعد أصابعها بينما نسمع من خارج الصورة صوت الأسطى حسين النقاش (الذى يظهر فيما بعد) والصوت يغنى «إيدك فى إيدى يا عم نفدى الوطن بالدم ونبقى وحدة ويد واحدة...»

إن الإفصاح بهذا المقطع من الأغنية عما يمكن أن ترمز إليه هذه القبضة من معنى فريد وشديد الوضوح لا يبرره غير أن الفيلم موجه إلى الأطفال. ومن الملاحظ أن جزءا مماثلا لقبضة يد حجرية ضخمة دارت حوله بعض أحداث رائعة «شادى» الأولى «المومياء»، مما يؤكد أن هذه القبضة وما تحمله من معنى تمثل أحد الأفكار المحورية فى ذهن «شادى». وإفصاحه هنا عن معناها الرمزى فى ذهنه يلقى الضوء على استخدامها فى فيلمه السابق مما قد يساعدنا على فهم بعض أبعاده التى لم ينته إليها النقاد من قبل.

ويقبل «الأسطى حسين» ويتبعه مساعده يفرشان ملاءات من البلاستيك فوق التماثيل لحمايتها من تساقط الدهان عليها أثناء نقش الحوائط والسقف. غير أننا لا نراه فيما بعد يدهن الحوائط بقدر ما نراه يفرش هذه الملاءات البلاستيك فوق التماثيل فى كل مرة. ولم يكن تكرار هذه الحركة عن قصور فى إسناد حركة أخرى يقوم بها الممثل وإنما جاء تكرارها لتأكيد المعنى الرمزى لها وهو ما تعبر عنه الحركة بذاتها من الاحتضان والحماية والحرص على الأثر.

ومما يؤيد ذلك لجوء «شادي» إلى تأكيد المعنى نفسه بصورة أخرى في مشهد آخر يأتي فيما بعد عندما يظن «محمود» أن «الأسطى حسين» يدخن أثناء عمله داخل المتحف فيؤنبه بشدة على ذلك، ثم يتبين أن ما كان يظنه سيجارة في فم «الأسطى حسين» لم يكن غير القلم الرصاص الذي يستخدمه في عمله. لكن الدرس التربوي المقصود يكون قد وصل إلى الصغار.. والكبار أيضا، خاصة وأنه يتبع هذا المشهد بشعور «حسين» بالضيق وخروجه من المتحف ليدخن سيجارته بالحديقة الخارجية، فيتأكد الدرس بأهمية الحرص على الآثار والحفاظ عليها سلبا (بالتأنيب) وإيجابا (بتقديم التصرف السليم).

.. وعندما يخرج «محمود» من الغرفة المغلقة التي حرم صلاح من دخولها يكون من الطبيعي أن يهرع «صلاح» إليه بالسؤال عما داخل هذه الغرفة ويرد عليه عمه بأن داخلها كرسي العرش «لتوت عنخ آمون» حيث يجري ترميمه. ويطلب «صلاح» أن يراه فيحمله عمه على كتفه ليلقي بنظره إلى الداخل من خلال النصف العلوي الشفاف من زجاج الباب. ويسأل الطفل بعض أسئلته عما يراه ويجيب عنها عمه وهما على هذا الوضع.

وإن كنا قد نفذنا مع الطفل إلى الداخل بهذه الحيلة التي لجأ إليها عمه، إلا أن الحائل بين الطفل والداخل يظل أيضا قائما مما يبقى على عامل الإثارة ويضاف إلى مميزات هذه الحيلة أيضا أن تسمح برؤية جمالية خاصة لما يجري بالداخل تحددها زاوية الرؤية كما تعبر عن الحميمية بين الطفل وعمه الذي يرفعه على كتفه.

وفي اليوم التالي عندما يترك «محمود» الطفل خارج الغرفة. يصعد الطفل - بدعوة من «حسين النقاش» - إلى أعلى السلم الخشبي ليشاهد ما يجري داخل الغرفة. ويفاجأ «محمود» بهذا الوضع فيسرع نحو الطفل يأمره بالهبوط خشية أن يقع من فوق السلم، ويقدم له بدلا من ذلك مقعدا صغيرا ليقف عليه حتى يمكنه اختلاس النظر إلى الداخل من خلف زجاج الباب العلوي. على أن يتجنب اكتشاف رئيس القسم لوضعه. ويستقر الاتفاق على اتخاذ هذه الحيلة، فنشاهد مع الطفل ما يجري داخل غرفة الترميم.

وإذا كنا نتابع ما يجري داخل الغرفة من خلال عيني الطفل «صلاح»، فالعلامات التي تتعلق بما نراه تصلنا عن طريق الأسئلة التي يوجهها «صلاح» إلى عمه عندما يلتقي به فهو يسأل عن عدد القطع التي يتكون منها الكرسي، وهل جميعها من الذهب، وعمر الكرسي، هل هو أقدم كرسي في التاريخ؟ وعندما يعبر الطفل بحماس عن رغبته في معرفة كل شيء يذكرنا العم محمود برسالة الفيلم التعليمية عندها يرد عليه: «أيوه أمال أنا جايبك هنا ليه عشان تعرف الحاجات ديه»، ثم يردف بما يؤكد الأهمية التعليمية العامة لما نراه بقوله: «الناس بتيجي هنا عشان تتعلم».

.. ولاتتوقف أسئلة الطفل عن الكرسي. كما أنها لاتقتصر على الكرسي وحده وإنما تمتد لموضوعات أخرى مما يتعلق به. ففي كل مرة يصعد فيها على المقعد الخشبي ليتابع ما يجري داخل الغرفة يوما بعد يوم تثور في ذهنه أسئلة جديدة يلقيها على عمه وهما داخل طرقات المتحف أوخارجه في البيت أثناء ممارستهما لحياتهما اليومية.

ومن الطبيعي أن يكون أول الموضوعات المتعلقة بالكرسي والتي يسأل عنها الطفل: من هو صاحب الكرسي؟ الذي يعلم من عمه - إجابة على سؤاله - أنه تولى الحكم وعمره ٩ سنوات أي في عمر «صلاح». وعندما يأخذه عمه في اليوم التالي لمشاهدة توت عنخ آمون شخصيا - كما وعده - نكتشف معه وهو يصوره (في لقطة متوسطة) إلى جانب التمثال التشابه الشديد بين وجهي صلاح والتمثال. ولا يأتي التعليق الشعبي الذي يطلقه «محمود» «يخلق من الشبه أربعين» من قبيل الفكاهة أو الإيضاح لجمهور الفيلم. وإنما يأتي - أيضا لإبراز وتأكيد الدلالة التي يفجرها مثل هذا التشابه العجيب عن علاقتنا بالأجداد رغم آلاف السنين التي تفصل بيننا وبينهم.

.. وفي البيت يقلب «صلاح» بين يديه صورته مع «توت عنخ آمون» على كارت كبير. ونعلم من الرسالة التي يكتبها إلى والده على ظهر الكارت أنه سيرى في الغد «أخناتون» أخا «توت عنخ آمون».

وأمام تمثال «أخناتون» في اليوم التالي يذكر «محمود» عن صاحبه أنه أول من دعى إلى عبادة إله واحد. ثم يسأل «صلاح»: «عارف «نفرتيتي»؟ الجميلة؟ ده يبقى جوزها «ثم يأخذه إلى تمثال ضخم «لأمنحتب الثالث» «وإلى جانبه الملكة «تي» العظيمة»، والدي «أخناتون وتوت عنخ آمون». ومن ثم يتم تعريف «صلاح» بأعضاء الأسرة الملكية التي ينتمي إليها صاحب الكرسي ويتسع بذلك موضوع الكرسي ليصبح مدخلنا إلى معرفة عصر بقدر ما يصبح دلالة عليه.

.. ومن خلال التعريف بهذه الأسرة ينتهز «محمود» الفرصة ليقدم لابن أخيه الطفل نموذجا من البحث الأثري البسيط لإثبات حقيقة النسب بين «توت عنخ آمون» «ووالديه. ويتخذ «محمود» لطرح

هذا النموذج البحثى مدخلا إشكاليا وهو يشير إلى التمثال المزدوج للوالدين بقوله: «فيه ناس بيقولوا إن ده أبوه وأمه وناس بيقولوا أنه جده وجدته ويسأله «صلاح» وأنت رأيك إيه؟ «فيرد عليه: «أبوه وأمه» ويسأل الصبى: وعرفت إزاى؟ فيأخذه عمه ليثبت له ذلك أثريا.

ونرى فى لقطة قريبة خصلة شعر الملكة «تى» فى داخل فترينة بينما نسمع صوت «محمود» ويقول عنها: كانت محطوطة داخل التابوت الصغير ده «ونرى التابوت الثانى بينما يواصل الصوت» والتابوت ده كان جوه التابوت الذهب الكبير ده». ونرى التابوت الذهب الكبير وهنا يقول «محمود»: كل دول لقوهم معاه فى مقبرته. شفت اهتم بيها أزاى.. تبقى أمه وإلا لأ؟

ولا يفوت «شادى» هذه الفرصة لينهى الحوار بين «محمود وصلاح» باستنتاج مدى الحب الكبير المتبادل بين الأم وابنها. فيتجاوز هذا المشهد بذلك أهميته التعليمية إلى تحقيق أهمية تربوية، فهو إلى جانب ما يقدمه من معلومات.. يطرح ببساطة منهجا علميا للتفكير والبرهنة على أساس الدلائل الحسية. كما أن الاستنتاج الذهنى الذى تتوصل إليه عن الرابطة الأسرية يؤكد قيمة اجتماعية لها أهميتها وخاصة بالنسبة للنشء.

.. وكما كان الكرسى مدخلنا إلى التعرف على صاحبه وأسرته الملكية، يكون الكرسى أيضا مدخلنا إلى التعرف على أحد وجوه الحياة الحرفية عند الفراعنة، ونعنى بها حرفة النجارة وأصحابها. ويأتى ذلك تلقائيا عندما يلاحظ «صلاح» - أثناء متابعته لعمليات ترميم الكرسى الأخير - عدم استخدام المسامير فى تركيب أجزاء الكرسى ببعضها (حيث يتم التركيب بالتعشيق) مما يثير تساؤلاته التى يوجهها إلى عمه «محمود» حول هذه الطريقة الغريبة عليه.

لا يجيب «محمود» على أسئلة «صلاح» هذه المرة وإنما يحيله إلى الأستاذ «مجدى» الأثرى المسئول عن قسم النجارة فى المتحف. ويتحقق للفيلم بهذه الإحالة التنويع المستحب لشخصية الشارح، كما أن استعانة الأستاذ «مجدى» بوسائل أخرى متنوعة للشرح يضفى الحيوية على شرحه، وتتمثل هذه الوسائل فى الصور والرسومات الإيضاحية والنماذج المجسمة بالإضافة إلى الأدوات الأثرية الحقيقية المتوفرة.

ويطلع صلاح بذلك على أدوات النجارة عند الفراعنة وطريقة استخدامها. ويشاهد نموذج لدكان النجارين وهم يعملون. ولاينسى الأستاذ «مجدى» أن يأخذ «صلاح» إلى تمثال نجار الملك واسمه «تونيو» وإلى جانبه زوجته. مما يسعد «صلاح» كثيرا برؤيته.

والملاحظة الطريفة التى لابد وأن يدركها كل من كان قريبا من «شادى»، أن الصوت - المصاحب لشخصية الأستاذ مجدى هو صوت «شادى» نفسه. ولا أدرى الدوافع النفسية أو العملية التى جعلته يلجأ إلى ذلك، لكنه حسنا فعل، فقد قدم بهذا العمل نموذجا فريدا للأداء الصوتى التعليمى بما فيه من حنان ودفء وعمق وتأمل.

.. وإذا كان الكرسى يحيلنا إلى موضوعات أخرى تتعلق به ولها أهميتها، إلا أنه يظل هو الموضوع الأساسى المطروح الذى نتشوق إلى اكتشاف أسراره وتذوق جمالياته، لذلك كان من الطبيعى عقب متابعة تركيب ظهر الكرسى داخل غرفة الترميم المغلقة، أن ينقلنا الفيلم إلى «محمود» حيث يشرح لعلاج محتويات ظهر الكرسى التى تكون الشكل الفنى له.

ولما كان من الاستحالة استخدام القطع الحقيقية التى يتكون منها الظهر فى شرح - محتوياته نظرا لأهميتها التاريخية القصوى من ناحية وتعددها ويفقدها أيضا، لذلك يلجأ «شادى» إلى شرحها فى فيلمه عن طريق «محمود» بواسطة الوسيلة الفنية التى يعمل بها وهى التصوير الفوتوغرافى. فيأتى هذا الاستخدام منطقيا مع عمل محمود إلى جانب كونه عمليا حيث تتوفر إمكانياته ويسهل استخدامه.

يعرض «محمود» على «صلاح» مجموعة من الصور تمثل كل صورة منها جزءاً معينا من محتويات ظهر الكرسى. وقد تم فحص صورة كل جزء بحيث تظهر مماثلة لحقيقته الطبيعية فى الشكل بكل انحناءاته وألوانه. ونظرا لصغر أحجام هذه الأجزاء يلجأ شادى إلى استخدام اللقطة القريبة جدا فى هذا المشهد لتوضيح وإبراز كل جزء. فعندما يقدم «محمود» الصورة التى تمثل الوجه (وهى مقصوصة حول الوجه بدون إطار) نرى يد «محمود» فى لقطة قريبة تضع الصورة على جسم مسطح بينما نسمع صوته: «أدى صورة الباروكة فى موضعها أعلى صورة الوجه» والصوت يواصل: (وأدى الباروكة منحوتة من الحجر الأزرق وعليها التاج من الذهب الخالص..).

وهكذا يتم وضع قطعة بعد قطعة من صورا الأجزاء التى تمثل صورة «توت عنخ آمون» الموجودة على ظهر الكرسى حتى تكتمل الصورة، وصوت «محمود» يواصل تحديد الشكل واللون والمادة المصنوع منها كل جزء وطريقة تركيبها، مستعينا فى الصورة بالإشارة بأصبعه لمناطق معينة كلما لزم الأمر، حتى يصل إلى آخر أجزاء الصورة وهو الحزام المرصع بالأحجار الكريمة.

وبهذة الطريقة، مستخدما أبسط الوسائل المختلفة والمناسبة وأكثرها فاعلية (الصورة الفوتوغرافية، اللقطة القريبة، الصوت من خارج الكادر) ينجح محمود «أو «شادى» بمعنى أصح «فى تعريف «صلاح» (وتعريفنا) بكل محتويات ظهر الكرسى العديدة وطريقة تركيبها المعقدة لتأخذ شكلها الجمالى الذى انتهت إليه، مما يقربنا كثيرا من تقدير القيمة العالية لهذا العمل وتذوق ما به من جمال والاحترام العميق لصانعه.

.. واستكمالا لتقريب صورة الكرسى كله (وليس الظهر فقط) إلى الأذهان يلجأ شادى إلى استخدام الصور الفوتوغرافية مرة أخرى ولكن بطريقة مختلفة حيث يهدى «محمود لصلاح» مجموعة من الصور تضم كل منها صورة جزء كامل من أجزاء الكرسى بحجمه الطبيعى. وفى البيت يلجأ «صلاح» إلى كرسى عادى بمساند يغطى كل جزء منه بصورة الجزء المكمل له فى كرسى «توت عنخ آمون»، على أمل أن يكون فى ذهنه (ونحن كذلك) صورة متكاملة للكرسى.

ولاشك أن هذا التصرف إلى جانب ملاءمته فى التعبير عن روح الطفولة لدى صلاح لاتخفى أهميته كوسيلة تربوية لإثارة الخيال كما أنه يمهد للانتقال للمشهد التالى الذى نتابع فيه مع «صلاح» المراحل الأخيرة من تعشيق أجزاء الكرسى الحقيقى ببعضها. وتظهر ملامح الكرسى بوضوح لأول مرة داخل غرفة الترميم.

إن فرصة «صلاح» برؤيته للكرسى - أخيرا وقد اكتمل تركيبه التى يعلن عنها لعمه وهو يجرى قافزا نحوه فى حديقة المتحف. ليست مجرد تعبير عن فرحة طفل، ولكنها أيضا تعبير عن الفخر والاعتزاز بعمل الأجداد. وهى دعوة لبقية أقرانه «من المشاهدين» لمشاركته هذا الاعتزاز. ويؤكد هذا المعنى رجاء «صلاح» لعمه فى البيت - بالموافقة على دعوة اثنين من أصدقائه بالمدرسة لمشاهدة الكرسى.

.. يمثل الكرسى اللحن الأساسى فى هذه السيمفونية السينمائية وكما يكون اللحن الأساسى بمثابة القاعدة التى تقوم عليها بقية الألحان، تخرج منها وتعود إليها، كذلك ظل الكرسى. لذلك لزم قبل أن نعود للكرسى مرة أخرى وأخيرة ينتهى بها الفيلم بعد أن انتهى العمل فى ترميمه أن نتركه لنتابع مع «صلاح» وصاحبيه بعض اللقطات التى تمهد لهذه العودة الذروة والنهاية.

قناع «توت عنخ آمون». من الذهب الخالص. يعبر بقوة وجمال عن ملامح صاحبه تحفة أثرية تعلو فوق كل تقدير. لذلك نرى القناع يملأ الشاشة وحده ويقبل صلاح مع صديقيه يعبر لهما عن اعتزازه وفخره بهذا القناع «اللى لف العالم كله» على حد تعبيره.

وبينما هو يقدم لصاحبيه بعض المعلومات عما يشاهدونه من التوابيت التى كان القناع داخلها، يقبل عليهم العم «محمود» الذى يدعوهم إلى الإسراع معه للحاق بمشاهدة موكب الكرسى. ويهرول الجميع ينتقلون من مكان لآخر بحثا عن زاوية أفضل للرؤية.

.. وتتجلى مهارة «شادى عبدالسلام» فى استخدام اللغة السينمائية التى تكشف عن أسلوبه فى تقديم موكب الكرسى المهيب، حيث يحمله على محفة مجموعة من الرجال وحولهم بعض المسئولين. والجميع يصعد على درجات السلم العريض بحركة بطيئة يفرضها (على مستوى الواقع) الحرص على التحفة التى يحملونها، لكنها تعبر (على المستوى الرمزى) عن الهيبة والعظمة والجلال مما يشع من الكرسى وتاريخه وما يدل عليه وقد أصبح دلالة على عصر بأكمله.. وياله من عصر!!

واللقطة بزاوية من أعلى فيبدو الكرسى فى القلب محاطا بالرجال كما تبدو الحركة الصاعدة من أسفل الكادر إلى أعلاه وكأنها صاعدة إلى السماء. وحتى يعطى شادى لهذه الحركة أطول مدى ممكن لتأكيد معناها والتمتع بجمالها يجعلها بميل ضعيف إلى اليمين مما يسمح لحركة الصعود عند نهاية مجموعة درجات السلم أن تدور يمينا لتواصل الصعود لمجموعة الدرجات التالية حتى تختفى أعلى يمين الكادر.

وعندما يواصل الموكب حركته الجليلة داخل الممر متجها من الشمال إلى اليمين فى طريقه إلى مقر الكرسى الأخير يتم التصوير بكاميرا على عربة تتابع حركة الموكب بسرعته نفسها وفى الاتجاه نفسه من الشمال إلى اليمين وخلال المتابعة يقطع الرؤية بيننا وبين الموكب التحف الأثرية المختلفة المعروضة بطول الممر، مما يكثف المنظر ويجسد أبعاده المكانية من الناحية الجمالية الحسية، كما يوحى من ناحية المعنى بمشاركة بقية الآثار احتفالها بقدوم الكرسى واستقبالها له فى عودته ليمثل مكانه فيما بينها، ويسترد مكانته التى غاب عنها أثناء ترميمه.

.. ولاينتهى الفيلم بوضع الكرسى داخل الفترينة الزجاجية الكبيرة الخاصة به، ولابد أن يدور حوله «صلاح» ثم يتوقف ليلقى عليه نظرة انبهار يرفع بعدها كفيه ليصفق إعجابا بما يراه. ولكن كان علينا أن ننتظر حتى تكتمل بعض العلاقات ومنها العلاقة المتوترة بين «صلاح» والأستاذ «مصطفى» رئيس القسم الذى لم يرحب بوجود «صلاح» فى بداية الفيلم وحرمه من دخول غرفة الترميم.

إن الأستاذ «مصطفى» يأتى فى اللحظة الأخيرة لينحى «محمود» عن كاميرته التى أعدها على الحامل لالتقاط صورة الكرسى داخل فترينته. وينحنى الأستاذ «مصطفى» على الكاميرا ليلتقط الصورة بنفسه. ويفاجأ صلاح بإشارة من الأستاذ «مصطفى» تعنى رغبته فى تصوير «صلاح» مع الكرسى.

وعلى الصورة الفوتوغرافية التى تضم وجه «صلاح» المبتسم وخلفه الكرسى تنزل عناوين الفيلم.

وبذلك تكتمل دائرة العلاقة الدرامية بين «مصطفى» و«صلاح» التى فجرتها البداية وخلقت توترا بين طرفيها. فتكون هذه الصورة بمثابة النهاية السعيدة لهذه العلاقة كما تكتمل دائرة العلاقة - على أفضل ما يكون - بين «صلاح» والكرسى. وتكون صورته معه بمثابة المكافأة التى يستحقها بجدارة عن عشقه للكرسى وقد نجح فى أن يجعلنا نشاركه هذا العشق. والفضل لمبدع الفيلم «شادى عبدالسلام».

***

ومن التحليل السابق يمكننا أن نخلص لأهم الأبعاد التى تحدد سمات هذا الفيلم النموذج على النحو التالى:

التعليمية:

وهى أبرز ما يتميز به هذا الفيلم الذى يقدم واحدا من أنضج نماذجها إن لم يكن أنضج ما قدمته السينما المصرية فى هذا المجال.

ويتمثل هذا البعد فيما يقدمه الفيلم من معلومات وفيرة عن موضوعه الأثرى الغنى وقد حرص الفليم على تقديم هذه المعلومات على جرعات يفصل بينها مواقف درامية تسمح باستيعاب ماتقدم منها وتمهد لما يتلوها. كما يتميز بتعدد وسائل الإيضاح اللازمة لاستيعاب معلوماته من صور فوتوغرافية إلى رسوم إيضاحية إلى نماذج مجسمة بالإضافة إلى الآثار التى هى محوره الأساسى. كما لجأ إلى تنويع الشارحين فلم يقتصر على العم محمود وإنما تحمل الأستاذ «مجدى» جزءا من الشرح كما قام الطفل نفسه بتقديم بعض المعلومات لصديقيه فى النهاية.

ورغم وفرة المعلومات وكثافتها فهى تترابط معا، حيث تدور جميعا حول بؤرة رئيسية واحدة هى الكرسى. وبذلك حافظ الفيلم على مبدأ الربط بين المعلومات الذى يمثل مبدأ أساسيا فى التعلم، بالإضافة إلى وضوح العرض وبساطته.

التربوية:

لا يقتصر الفيلم على تقديم المعلومات مراعيا المبادئ التعليمية الصحيحة، وإنما يتسع تأثيره بما يطمح إليه من غرس اتجاهات تربوية سليمة لدى المتلقى مما يعينه على صياغة حياته بشكل أفضل.

ولعل أهم ما يقدمه الفيلم من هذه الناحية هو النموذج للتفكير العلمى السليم من خلال البرهنة على العلاقة الأسرية بين توت عنخ آمون وأمه من خلال الدلائل الأثرية الملموسة وتحليل العلاقة بينها.

ومنها أيضا إثارته للخيال فالفيلم كله قائم على إثارة الخيال شأنه فى ذلك شأن أى عمل فنى ناضج فرؤية جزء من الكرسى مثلا كفيل بإثارة الخيال لاستكمال صورته فى الذهن، ومشاهدة النماذج المجسمة داخل دكان النجارين وهم يعملون كفيل بتصور الحركة، ولكن الفيلم تضمن من المشاهد ما هو بمثابة تدريب على تنشيط الخيال مثل مشهد صلاح وهو يغطى أحد كراسى البيت بصور الأجزاء المختلفة لكرسى توت عنخ آمون لمساعدته فى خلق صورة ذهنية عن الكرسى.

ومن أبرز توجيهات الفيلم التربوية التى اهتم بغرسها تنمية الشعور باحترام الآثار بالحرص على حمايتها. يتضح ذلك بداية من منع غير العاملين من دخول غرفة الترميم ومنهم «صلاح» الذى ظل خارجها طوال الفيلم رغم تشوقه لمشاهدة الكرسى داخلها، كما يتضح من الاهتمام بتغطية الآثار. وكان أعنف مشاهد الفيلم دراميا حول مسألة منع التدخين داخل المتحف على نحو ما سلف ذكره احتراما للنظام المعمول به حماية للآثار.

ومن التربوية أيضا ما دار بين «صلاح» وعمه حينما يسأل «صلاح» عمه إذا كان سيسافر للعمل فى الخارج مثل أبيه بعد الانتهاء من رسالته فيجيبه عمه بالنفى «لا يا صلاح الشغل كثير هنا ولازم يتعمل».

وقد مر هذا التوجيه سريعا دون تأكيد ضمن ما يدور بين «صلاح» وعمه من حوار مما قد لا يسمح للمشاهد بإدراك العلاقة بينه وبين وموضوع الفيلم. ولكن إذا أدركنا أن الشعور بالانتماء هو غاية الفيلم أدركنا قيمة العبارة وارتباطها بغايته.

إن أهم الاتجاهات التربوية التى يغرسها الفيلم فى النفوس هو الشعور بالانتماء، ويغرسه الفيلم من بداية إثارة التشويق لرؤية الأثر واكتشاف التشابه الشديد بين الطفل وتمثال توت عنخ آمون، مرورا بكل حوادث الفيلم التى تعمل على تنمية هذا الشعور من خلال ما تخلقه من مشاعر الحب الذى ينمو مع نمو معرفتنا به وطريقة تناوله الحميمة له.

الحميمية:

وهى البعد الأساسى فى الفيلم الذى يحكم كل العلاقات. تكشف عنها العلاقة بين «صلاح» وعمه «محمود» الذى يحرص على أن يصحبه معه، وأن

يعلمه، ويحمله على كتفه إذا لزم الأمر ويهديه الصور، ويشبع تشوقه للمعرفة.

كما يكشف عنها علاقة الحب بين **توت عنخ آمون** وأمه التى يوضحها الفيلم عن طريق الآثار الملموسة. وأيضا نجد هذه الحميمية بين «صلاح» وأصدقائه الذين يحرص على مشاركتهم له فى متعة التعرف على الآثار. حتى العلاقة المتوترة الوحيدة بين «صلاح» والأستاذ «مصطفى» تنتهى بالمصالحة مع نهاية الفيلم.

ولاتقتصر هذه الحميمية على العلاقات الموجودة فى الفيلم بين الأشخاص وبعضهم وإنما تتمثل أيضا بين الإنسان والآثار. وهو ما تؤكده علاقة كل شخصية من شخصيات الفيلم بالآثار ابتداء من الأستاذ «مصطفى» الذى يحرص عليها بكل حزم. ومرورا بالأسطى «حسين» الذى يخشى عليها من إصابتها بدهاناته أو دخان سيجارته.

ولسنا بحاجة للقول إلى أن علاقة كل من «صلاح» وعمه بالآثار هى علاقة عشق حقيقية وكانت صورة «صلاح» مع الكرسى فى نهاية الفيلم أفصح تعبير عن هذه الحميمية التى ترتفع إلى مستوى العشق.

احترام الطفل وإبراز روح الطفولة.

لم أشاهد فيلما مصريا يحترم الطفل ويفهم روح الطفولة على هذا المستوى من العلمية والعمق كما فى هذا الفليم. معظم أفلامنا للأسف - إما أن تقدم الطفل المعجزة الذى هو مصغر رجل أو مصغر امرأة كما قدمت الأفلام الروائية الطفلة «فيروز»، أو أنها تعامله باعتباره كائنا متخلفا أو غبيًا كما يتضح فى كثير من برامج الأطفال التليفزيونية. ولكن «شادى» فى هذا الفيلم يقدم لنا نموذجا فريدا فى التعامل الصحى والصحيح مع الأطفال سواء على مستوى الأداء الممثل أو مستوى المخاطبة (الجمهور)

كان «صلاح» فى الفيلم نموذجا للطفل المصرى الذكى المتوهج والمتشوق للمعرفة ولكن دون أن نفقد روح الطفولة وفى حدود عمره تماما (٩سنوات)، وهو ما يكشف عنه نوع الأسئلة التى يوجهها ومستواها ونوع الحوار بينه وبين عمه. كما تعبر عنه المواقف التى تضمنها الفيلم.

وعندما يهديه عمه أول صورة فوتوغرافية لرأس الأسد التى تمثل جزءا من الكرسى، يضع الصورة - بروح الطفولة - على وجهه ويسأل عمه «أنا أبقى إيه ويرد عليه عمه.. أسد» وبهذه الحيلة الطفولية نرى الصورة المهداة.

ومن الأسئلة الطفولية التى تعبر عن خلطه بين التمثال والواقع عندما يرى التماثيل الضخمة يسأل عمه «كل الفراعنة كانوا كبار كده؟ «وهو تصور أسطورى شعبى أيضا ويقودنا هذا السؤال الذى وصفه «شادى» على لسان طفله إلى تصحيح هذا التصور بإجابة «محمود» عليه بقوله: «لاكانوا زينا كده». وللتقريب والربط بين الحاضر والماضى يضيف محمود فى إجابته «أنت مش شفت إعلانات السينما الممثلين كبار كده..»

ولأنه طفل فإن أهم ما يلفت نظره فى مشهد النجارة عند الفراعنة أو تمثال نجار الملك الذى يفخر برؤيته ويكون أول ما يذكره بفرح عندما يقبل عليه عمه أنا شفت نجار الملك.

كما يكشف عن طفولته الذكية محاولة تجسيم كرسى توت عنخ آمون بخياله مستعينا بصور الأجزاء المختلفة لكرسى توت عنخ آمون.

ويأتى تصفيقه بحياء - للكرسى فى وضعه الأخير تعبيرا تلقائيا عن فرحة الطفل، وعندما يرى عمه يجهز معداته لالتقاط صورة الكرسى داخل الفترينة لايستطيع الطفل «صلاح» أن يقاوم رغبته فى النظر إلى الكرسى من خلال الكاميرا مما يسبب لعمه بعض الإزعاج. ولا يهدأ حتى يعطيه عمه كاميرا صغيرة يشبع بها رغبته الطفولية.

وماكان لهذه المواقف وغيرها على طول امتداد أحداث الفيلم أن تعبر عن روح الطفولة بحق لولا أداء الطفل الموهوب «هيثم عبدالحميد» الذى قام بدور «صلاح»، فبدت جميع حركاته وسكناته بتلقائيتها معبرة بصدق عن هذه الروح الطفولية المحببة، ولاشك أن الفضل يرجع أيضا «لشادى عبدالسلام» الذى اختاره والذى أدار حركته ووضع له عباراته.

بساطة اللغة السينمائية

البساطة والوضوح أهم ما تتسم به لغة الفيلم السينمائية. تفرضها عليه طبيعة موضوعه، وهدفه التعليمى التربوى، والجمهور المستهدف.

لم يلجأ «شادى» فى هذا الفيلم إلى لغة سينمائية معقدة. كما لانلمح فى لغته أى ترفع ثقافى مما قد نلمحه فى أفلامه الثلاثة الأولى «المومياء»، و«الفلاح الفصيح»، و«آفاق»، ولانجد به حتى تلك الكادرات التى تعلن عن مهارتها أو جمالياتها الفائقة دون أن يعنى ذلك افتقاره إلى مراعاة جماليات الصورة.

لقد جنح «شادى» إلى أسلوب سينمائى غاية فى البساطة رغم عمق التعبير عن موضوعه، وقد اعتمد شادى على اللقطة القريبة والقريبة جدا فى تقديم التفاصيل الصغيرة كما فعل فى تركيب الصور الفوتوغرافية التى تمثل

أجزاء الصورة الموجودة على ظهر الكرسى أو مع شرح نماذج أدوات النجارة.. ولجأ إلى حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى أو العكس لاستعراض التماثيل الكبيرة لإبراز تفاصيلها مع تأكيد ضخامتها معا. واقتصد فى استخدام حركة المتابعة بالكاميرا على العربة مما ضاعف من جمال لقطة المتابعة فى المشهد الأخير. ولم يتردد فى استخدام الزوم فى الاقتراب أو الإبتعاد عن الموضوع رغم مالها من محاذير استطاع أن يتجنبها بنعومة الحركة.

وكان بارعا بوجه عام فى استخدام إطار الصورة «عامة أو متوسطة أو قريبة» ليحدد داخله الموضوع المقصود.

وكانت خبرة «شادى» وحساسيته الفائقة وراء احتفاظ الموضوع الأساسى فى الصورة بالتأكيد المناسب فى حالة كثرة العناصر وذلك بالتحكم فى تنسيق مفرداتها وتوزيع درجات الإضاءة عليها واختيار الزاوية المناسبة.. ويبدو ذلك بعفوية غير ملحوظة مما يعبر عن تمكن «شادى» من التحكم فى أدواته. ويحقق بمهارة عالية البساطة اللغوية المطلوبة.

المصرية

هى جماع كل ما ذكر من أبعاد لهذا الفيلم. والرباط المتين الذى يجمع بينه وبين بقية أفلام «شادى». ويشع بها كل كادر من كادراته.

ولسنا بحاجة لإيضاح ما هو واضح بذاته عن علاقة المصرية بالموضوع (الآثار المصرية) أو غايته (الانتماء) أو شخصياته التى تعبر عنه. ولكن لعل ما يستحق التنويه بحق ويميز هذا الفيلم وأفلام «شادى» عن غيرها هو تمثل «شادى» لأسلوب الفن المصرى القديم فى أفلامه، الأمر الذى يحقق التكامل فى عمله بين الشكل والمضمون على نحو غير مسبق بالنسبة لفكرة المصرية.

لقد جاء الفن المصرى القديم تعبيرا عن الإيمان العميق بالبعث. لذلك حرص على الصدق فى رسوماته وتماثيله حتى يعين الروح أن تستدل على صاحبها فتحل فيه يوم البعث. ولم يكن الصدق هو الارتباط الحرفى بالواقع وإنما التعبير عن جوهر الواقع فى أحسن صورة. وتمثل هذه السمة إحدى سمات الفن المصرى القديم إلى جانب سمات أخرى مما تفرضه هذه النزعة الروحانية وتضفى عليه طابعه الخاص المميز.

فإذا كان الفنان المصرى القديم لا يحرص على الارتباط الحرفى بواقعية الشكل حيث يجمع فى رسمه بين الوجه فى وضع جانبى (بروفيل) والعين داخله فى وضع المواجهة وكذلك الصدر فى وضع المواجهة.. وذلك من أجل الحصول على الوضع الأفضل لكل جزء من أجزاء الموضوع، فإن «شادى» كما شاهدنا فى الفيلم لا يتردد - للسبب نفسه - فى وضع صوته على صورة شخص آخر.

والواقع أن اللغة السنمائية تتيح هذا التكنيك بطبيعتها، بل تفرضه عامة على الصورة والصوت عن طريق المونتاج فضلا عن الدوبلاج والمكساج، مما يفقد هذه السمة خصوصيتها التى تميز أسلوب «شادى»،وتربطه بالفن المصرى القديم حيث تشاركه فيها بقية الأفلام وفقا لمتطلبات اللغة السينمائية. ولكن لعل أهم ما يميز هذه الخصوصية لأعمال «شادى» وأعمال الفن المصرى القديم، ويمنحها طابعها الخاص، هو ما يمكن وصفه بالروحانية التى تتجلى فى: الرقة فى مقابل العنف، والسكونية فى مقابل الحركية، والعقلانية فى مقابل العاطفية.

ورغم اختلاف الهدف أو الغاية العملية من أعمال «شادى عبدالسلام» السينمائية عن أعمال الفنان المصرى القديم إلا أن «شادى» بتمثله لخصائص الفن المصرى القديم جعل من أعماله الامتداد السينمائى لأعمال الفراعنة الفنية، إذ حافظت أعماله على السمات نفسها التى اتصف بها الفن الفرعونى القديم.

وتتمثل الرقة فى الفن المصرى القديم فى خطوط رسوماته الانسيابية اللينة فلا نجد من ناحية الشكل خطوطا حادة فى الرسم أو وضعا غريبا أو حركة عنيفة لتمثال. ويتجنب الفنان المصرى القديم مشاهد العنف. وإذا تناولها فى موضوع الحروب مثلا يكتفى بالتعبير التمثيلى عنها. انظر لوحة نارمر مينا مثلا وهو يمسك بيد العدو الراكع أمامه ويرفع بيده الأخرى هراوته. إنها أشبه بالرسم الإيضاحى للحدث. وهى فى الواقع بديل الكتابة المجردة للتعبير عن الحدث وليس تجسيدا له. وكذلك الحال فى لوحات الحروب الأخرى. أما صور الصيد أو النحت البارز لها على الحوائط فقد جاءت فى شكل جمالى مريح للعين أقرب إلى رقص الباليه وبه قدر واضح من الزخرفية. وفى كل الأحوال يبتعد المصرى القديم عن تجسيد الصراع أو العنف.

وكذلك يفعل «شادى» فى أفلامه. عندما تعرض لحادث قتل فى «المومياء» اكتفى بأن ترتفع اليد بالسلاح الحاد لتطعن الضحية. ولم نشاهد عملية الطعن نفسها أو نشاهد دما أورد الفعل على الضحية، ولاشك أن «شادى» فى آخر أعماله التى تمثلها ثلاثية الحضارة المصرية قد اهتدى إلى الموضوع والهدف الذى يتفق وفلسفته من هذه الناحية. وهو فى هذه الثلاثية ومنها الفيلم موضوع الدراسة لا يبتعد عن مواضيع العنف فقط بل يجعل من الرقة موضوعه وهدفه وأسلوبه.

وهو ما نلمسه من ناحية الموضوع فى علاقة الناس ببعضهم وخاصة العم محمود بابن أخيه كما نلاحظه فى علاقة الإنسان بالآثار. أما من الناحية الشكلية فتتضح هذه السمة فى حركة الكاميرا الناعمة ونقلات المونتاج المريحة. ولاشك أنها السمة المطلوبة بالنسبة للجمهور المستهدف للفيلم وهو جمهور الأطفال.

أما عن السمة الثانية التى وصفناها «بالسكونية، فهى مايشير إليه «ثروت عكاشة» فى كتابه الموسوعى عن الفن المصرى القديم جـ٢ (ص٣١٤) حين يقول: «الفنان المصرى لايعنى بالتعبير عن الحركة إلا فى القليل «كما يقول فى موضع آخر من الكتاب نفسه (ص٣١٦) «لانكاد نلمح أثرا للحركة فى التمثال المصرى غير تقديم القدم اليسرى قليلا تعبيرا عن بدء السير أو النشاط، وتقديم اليد اليسرى القابضة على العصا المرتكزة على الأرض للاستعانه بها على السير أو للتعبير عن الهيبة والرياسة. والفنان المصرى إنما يفعل ذلك حرصا على عدم التشتيت ومراعاة للتركيز الواجب على المعنى الأساسى للصورة أو التمثال.

كذلك يفعل «شادى» فى أفلامه، ومنها «كرسى توت عنخ آمون» حيث نلمس بوضوح الاقتصاد فى الحركة وبطء الإيقاع. نلمسه فى حركة الممثل أحيانا (أثناء الترميم، ومسيرة موكب الكرسى، ووضعه فى الفترينة) وهى وإن كانت تبدو غير واقعية أحيانا إلا أنها تتفق والموضوع الذى يمنحها هذا المنطق، وهو ما تكشف عنه أيضا حركة الكاميرا والانتقال من لقطة إلى أخرى، كما نلحظه أيضا فى بطء بعض إجابات «محمود» على أسئلة «صلاح» فتبدو الإجابة كما لو كان يستحضرها من أعماق التاريخ.

والإيقاع البطىء المتمهل عامة هو سمة أساسية بارزة فى أسلوب «شادى» للحصول على فرصة أوسع للتأمل والاستيعاب للموضوع. وهو بهذا الإيقاع يقترب كثيرا مما يتسم به الفن المصرى القديم من سكونية لتحقيق الهدف نفسه.

ومما يؤكد طابع الروحانية فى أعمال الفنان المصرى القديم تجنبه للتجسيد الحسى للعاطفة والتعبير عنها بأسلوب عقلانى (بارد). فالزوج والزوجة اللذان يجلسان إلى جانب بعضهما، يبدو كل منهما فى نظرته المتجهة إلى الأمام كما لو كان لا يعنيه أمر الآخر. ويكتفى الفنان القديم بإظهار العاطفة التى يكنها أحدهما للآخر بأن يجعله يطوقه بذراعيه أو يشدا أيديهما معا (انظر ص٣١٦ الفن المصرى لثروت عكاشة)

كذلك فعل «شادى» بداية من أول أفلامه «المومياء»، حتى إنه فى أقصى درجات تعبيره عن العاطفة الجنسية بين ونيس والفتاة، يكتفى بالتعبير عنها من خلال تكوين الكادر (الرمزى المشحون بالإيحاء) دون الاقتراب من التجسيد الحسى للعلاقة. كما كان الكادر ثابتا وحركة الممثلين كذلك رغم الصراع المحتدم بين زوجة رئيس القبيلة المتوفى وهى جالسة بثبات على الأريكة فى الوسط والعمان يقفان على جانب والابن الأكبر على الجانب الآخر طوال المشهد فى كادر ثابت شديد الرسوخ. والحوار الحاد يدور بين الأطراف دون الاقتراب من الوجوه تجنبا لتجسيد حرارة الانفعال وطلبا للتركيز على الحوار. والفيلم كله نموذج خاص لهذه المعالجة العقلانية الباردة. ولعل هذا كان السبب الأساسى فى عدم تجاوب جمهورنا الذى تربى على الميلودراما وتجسيد العواطف.

وينسحب الاتجاه نفسه فى المعالجة على فيلم «الكرسى».. وإن كان الموضوع هنا والهدف منه أكثر ملاءمة وتطلبا لهذا النوع من المعالجة. فالعاطفة الأبوية «لمحمود» نحو ابن أخيه تترجم إلى عملية تربوية تعبر عنها الأحداث الموضوعية. كما يتم التعبير عن العاطفة التى تربط الأشخاص بالآثار بالأسلوب نفسه من العقلانية وذلك بالابتعاد عن الأسطورية (بل نفيها) وتجنب المبالغة العاطفية، والاكتفاء بتقديم المعلومات الموضوعية، وهو ما يحمى الفيلم من السقوط فى رذيلة الشوفينية العنصرية، ويربط بينه وبين الأسلوب الفرعونى ويؤكد صفته.. المصرية.

وهكذا يتحقق «لشادى» ما كان يصبو إليه بقوله «أريد أن أعبر عن نفسى، وأريد أن أعبر عن مصر».. ويتحقق له ما يمكن أن نطلق عليه «المصرية» فى السينما. ■



المومياء بين التشكيل والتجسيد

محمد إبراهيم عادل

أستاذ التصوير السينمائى بالمعهد العالى للسينما.

فـلا شك أن الفيلم السينمائى المتكامل البناء، قضية يجدها الباحث والناقد السينمائى ذات مساس حيوى بالفكر والوجدان، اللذين تفرزهما العين والإحساس كانعكاس لمساحة الشاشة. ويشعر المتلقى أن كل بقعة ضوئية على هذا المسطح الفضى، هى عالم قائم بذاته، وفى الوقت نفسه يرتبط ارتباطا جذريا بكل حركة خط، أو بناء كتلة داخل الإطار السينمائى الواحد، ناهيك عن ارتباطه بغيره من كادرات الفيلم، آخذين فى الاعتبار العلاقة العامة لمكونات الشكل الفنى، والرموز المستنبتة أو المختزلة كما يراها مخرج العمل الفلمى.

وقد تكون تلك الرؤية الغيبية غير المفسرة بعد فى ذهن المخرج، هى سفر مسحور بفعل الخيال وهو الذى يرفدها بما يختزنه فى لاوعيه من آلاف الحقائق الميتافيزيقية والجمالية، رغم ما تبدو عليه للوهلة الأولى، وكأنها عالم متوحد، ولكنها فى الحقيقة حركة إدراكية غير متكاملة قد لا تعطى المصور فكرة واضحة للقيم الدرامية والتشكيلية للعمل الفنى كما يراه المخرج ويتصوره، وليس ذلك التصور الذى يمكن أن يستنتجه من النص السينمائى فقط.

والمشكلة الحقيقية هى أن المخرج حينما يكون فنانا تشكيليا، فإنه يأمل الحصول على تلك التكوينات القادرة على استعادة اللحظات التى عمل فيها بدأب وبحث وتقصى وهو يبنى عالمه الفلمى، ذلك العالم الذى يشيده من لبنات خياله، ذلك الخيال الذى يشع فى وديان الشاشة نورا أكبر، مما قد يتحقق له فى صورته السينمائية.

وفى فيلمى «المومياء» و«الفلاح الفصيح» لشادى عبد السلام فإن تراكم الحقائق التشكيلية قد شكلت ضغطا على الخيال المستمد من الماضى، كما مثلت هدفا لا يمكن توصيل الدراما الفلميه دونه، بل إنه فى مثل هذه الحالة الأخيره قد يتحول هذا الضغط إلى جفاف فى أنفاس الفيلم السينمائى ذاته إذا لم يتعجل المرء فضح جوانبه الضامرة على الشاشه. وعندما دعيت لكتابة هذا المقال، لم يغب عن ذهنى، ولو للحظة واحدة، أن النقد السينمائى الذى يمثل هدف هذا المقال، ليس هو ذلك الذى تصدمنا به الصحافة اليومية، لكنه قيمة ثقافية تنمى الوعى بالآثار الفلمية وتقديرها وفهمها.



وفى حضور النقد الفنى السينمائى (وفقا لعناصر علم الجمال المعاصر) اكتشاف للمظاهر فى كل رؤية عميقة ومضمون وشكل وأسلوب وطراز، بل إنه معرفة للقيم الإبداعية فى التجربة الفلمية وفى معطياتها التى تتبلور عنها المواقف المستحدثة وتؤثر على مفردات الثقافة عموما. فليس أثمن فى نظرنا من اكتساب تجربة وخبرة الحياة والفن لرواد مثل هذا العمل لتنمو من خلال كل هذه العناصر، طريقة رؤيتنا وعواطفنا وخيالنا وأفكارنا بل وإرادتنا لإدراك قيمة العمل السينمائى. فالجمع بين البصيرة والتبصر والخيال فى عملية التذوق السينمائى، والذى يجب أن يتم فى وحدة واحدة للموضوع والعناصر النفسية التى تخلقها الوحدات التشكيلية.

ومن هنا تبدأ أهمية النقد السينمائى حينما تتركز الملاحظة على العناصر البصرية فى الفيلم، فإن كانت الألوان غنية دون تبرج والبناء التشكيلى أو المعمارى للكادر السينمائى رصينا دون تكلف، والرؤية عميقة ومتبلورة دون إجهاد، كان الشكل البصرى ممتلئا، والمضمون متسقاً معه ـ وبذلك يبلغ الأثر الفلمى ثراءه وتفصح لغته الداخلية عن مكنونها الجمالى، ويبدأ التحاور مع المشاهد، أما غير ذلك، من أساليب النقد، فإننا ندعى أنها لا تعمل على تقدم هذا الفن المرئى على الإطلاق، إن لم تكن قوى مضادة لهذا التقدم، ومن هنا كانت المحاولة بالمغامرة فى البدء، ومنذ الخطوة الأولى بالكتابة من خلال مجال نطلق عليه مجازاً النقد السينمائى للصورة، ذلك أن مفرداته وأسسه ومنطلقاته تظل فى أساسها وتأثيرها مرتبطة بمفردات الدراما الفيلمية من جانب، وبقيم وأهميه جماليات الفن التشكيلى من جانب آخر. ومع ذلك فإنه من المؤكد أننا بحاجة إلى مقومات أساسية أخرى كى تتبلور رؤيتنا النقدية للصورة السينمائية، وتتناسب بشكل أكبر مع طبيعة الوسط ذاته.

إن إشكالية كتابة مثل هذا المقال تكمن فى كيفية تغطية العديد من الجوانب الفنية والثقافية والفلسفية والسياسية، بل والتربوية بعناصر التكوين فى التصوير الضوئى والفنون التشكيلية والأسس السينمائية وفى مقال واحد دون الوقوع فى هاوية الضحالة والضياع والتشتت.

إن مقدرة الخيال فى اكتشاف عناصر الجمال فى العمل الفيلمى ومعرفة كيفية إزاحة التراب عن الأبواب التى تؤدى إلى إلهه الجمال فى الموهبة العظيمة «لشادى عبدالسلام»، هو مايدفعنا الآن دفعاً لدراسة نماذج لأعماله القليلة.

ورغم تلك الأعمال القليلة، فإنه يمثل بالنسبة للسينما المصرية نوعاً من الانتقال المفاجئ إلى عالم الفن السينمائى الحقيقى، لعمق مايكتب وتجديد مايطرح من مواقف جمالية، وهو ماجعلها تساهم بدورها فى المحافظة على طابعها التاريخى التسجيلى وموقعها الجمالى والتقدمى.

ولاشك أن هذه الأفلام القليلة، تمثل آفاقًا سيثبتها نقاد المستقبل برؤى وتصورات إبداعية تتميز عن طريقها القيم الأخلاقية المبدئية لوضعية الفنان الحقيقى، والذى ستترك محاولاته السينمائية بصماتها على طريق وأساليب الإخراج السينمائى والتعامل مع المصور على المستوى القومى.

إن الفن السينمائى المصرى الذى خضع طوال عشرات السنين، منذ مطلع هذا القرن، للمدرسة السينمائية الأمريكية، لم يعرف استقلالاً فنياً بالمعنى الريادى ـ الإبداعى، إلا بعد ثورة يوليو، بما أحدثته الثورة من تغيرات جذرية فى البنية النفسية والاجتماعية للفرد، ومن إذكاء الروح الوطنية والقومية، ومن فتح آفاق جديدة للفن والثقافة بافتتاح العديد من المعارض والمتاحف، وفتح باب المعاهد والمدارس أمام أبناء الشعب كافة، ثم إنتاج الدولة المتميز فى مجال السينما والمسرح، وإنشاء التليفزيون.

وتم حصد ثمار كل ذلك، حينما أنتجت مؤسسة السينما المصرية فيلم «المومياء» حينئذ أخذ فن السينما المصرى يستقل بطريقته الخاصة ويفرض ذوقًا جديداً مصرياً فى القلب والقالب.

كما أرجو من القارئ أن يستميحنى العذر فى الإسهاب فى شرح بعض العناصر البصرية التشكيلية، ذلك أنه يصعب على كاتب مثلى، ذى خلفية سينمائية متخصص بالتصوير السينمائى، أن يقاوم سحر تركيب تلك العناصر فى الصورة درامياً ومايربط بينها من مفاهيم تشكيلية ودرامية، ومايختفى وراء ظهرها من اختلافات فى منظور **شادى عبد السلام** ومصوريه. وهم فى حالتنا يمثلون قمة الفكر ومزيجه يصبونه على السيليولويد متضمناً أفكارهم وقدراتهم الفكرية والتكنولوجية **وشادى عبد السلام** فى فيلمه الروائى الوحيد كان شديد الاهتمام بحركة خطوطه على سطح الكادر، وهو يكتفى بإيجاد الحركة المجدولة بالهياكل الخارجية والداخلية لعناصر الكادر فى إيقاع خاص ومناسب لرؤيته الذاتية، وهو يضفى اللون وتشابك البقع اللونية غير المشبعة وكتلها على سطح كادراته، مما يكسبها طابعا ديناميكيا مسيطراً عليه تماما، وبالذات ألوان السطوح المغمورة بلون موضعى، المقترن بالتدريج بلون الذهب ـ الأصفر، والذى تومض فيه بقع من الألوان البنية الداكنة تحت غلالة من اللون الأزرق المغلفة للصورة بوجه عام، ويخلق تياراً نابضا على سطح الكادر، ومجسدا لحجم عناصره، ليعطى البناء المعمارى، ليس فقط للعناصر الساكنة فى التكوين، بل أيضا لعناصره الحية من الممثلين، الأمر الذى وحد الطابع التكوينى للكادر، فى صيغ معمارية تفاوتت بين الرشاقة والصلابة، حكمها الفعل الدرامى، وأضفى الطابع المصرى الخالص على مسطح الشاشة. بل لا أكون مبالغا، إن قلت إن هذا الطابع المعمارى فى بناء التكوين العام للكادر، قد حدد طول الفترة الزمنية اللازمة للمشاهدة، وساعده فى خلق ذلك الإيقاع الخاص شدة إشعاع الفراغ، أى البيئة الخاصة بالكادر، أما الفراغ المنظور وعمق مجال الرؤية، فإنه يعجل بدوره الإحساس الإيقاعى، ويحول الزمن الموضوعى الفيلمى، إلى حاضر يمثل اللحظة الراهنة للمشاهدة، ونتيجة لذلك فقد تم التجاوب المرهف الفورى مع أحداث المشاهدة رغم ذلك الإيقاع البطىء الناجم عن كل هذا.

لا يفوتنا أن نذكر أن تكوينات «شادى» قد كشفت العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، أى بين الإنسان والبيئة المحيطة به واتسمت بدلالتها المحددة طبقا لأسلوبه الإخراجى وساهمت فى النمو الدرامى، كما فى مشاهد جنازة الاب، سيدة الدار، اكتشاف سر الخبيئة ونيس والغريب، مقتل الأخ الأكبر، اعتراف «ونيس» للأفنديات، أيوب التاجر.

ولاشك عندى فى أن فيلم **المومياء** من الأعمال السينمائية التى تتضمن جميع الوسائل التعبيرية البصرية، فالمهم بالنسبة للفنان هو ليس وجود العناصر وتصويرها داخل الكادر، ولكن تعبيرية هذه العناصر والعلاقة المتبادلة بين الإنسان والفراغ المحيط، وبقية عناصر التشكيل الكادرى. بل لقد سعى «**شادى**» إلى توحيد كل الأبعاد الممكنة والمميزة لعالم «**المومياء**» مع الحفاظ على خصائص كل منها فى وحدة واحدة متكاملة والجمع فى داخل الإطار تركيبة واحدة بين البورتريه والمنظر الطبيعى والطبيعة الصامتة وصور الحياة والبيئة. وبذلك فلقد كانت بنية تركيب العناصرالتشكيلية مرآة حقيقية للتركيبات الرومانسية، فضلا عن فكرة الهارمونية الشمولية فى الفكرالجمالى **لشادى عبد السلام**، وحيث وحده بناء الكادرات المختلفة تستمد قوتها وطزاجتها وعذريتها من تفاعل وظائف الأجزاء المكونة لها.

ومع أن **شادى عبد السلام** قد استلهم موضوعه من خيوط التاريخ، إلا أنه فى اعتقادنا كان هذا بحثا عن العنصر الدرامى المصرى الحقيقى، بعيدا عن موضوعات السينما المقتبسة أو المزيفة، وشكل معه قطيعة بالهروب إلى أحضان التاريخ ولقد بحث عن ذلك العنصر الدرامى ليس فى الواقع التاريخى وحسب، بل وفى الواقع الآتى أيضا، فكان فيلم **«عندما تحصى السنون»** أو **«المومياء»** يجمع فيه بين رصانة التاريخ وفكر الحاضر بين التقاليد الثابتة لقبيلة **«الحربات»**، وفكر **«ونيس»** فى بعد إنسانى حقيقى، وترك لخياله تركيب كل ذلك سواء دراميا أو تشكيليا. لذلك فقد كان **شادى عبد السلام** أول مخرج حديث متمكنا من استخدام الوسائل المميزة لنسق من التركيبات التكوينية لأجل ربط هذا النسق الكادرى مونتاجيا، وهو أمر من شأنه أن يخفى الوسيط الممثل فى الصورة السينمائية وحرفية التكوين.

إن طريقة تكوين الكادر لديه ووضع الشخصيات داخل ذلك البناء المعمارى القوى ذهب بخطوطه الحادة إلى السماء، وجعل للكتلة إيقاعا جبليًا موزعا طبقا لهارمونية الصدى الصوتى بالجبل، وتضخم مفردات وعناصر المكان وجعل التوزيعات الضوئية تسلط على مساحات معينة بينما أغرق أجزاء أخرى فى عتمة تخترقها انعكسات الضوء وظلاله على الزوايا التى من المفترض أن تكمل تشكيل الفكرة دراميا بوصفها من العناصر الأساسية لها (مشهد اقتراب ونيس من الاعتراف للأفنديات، ومشهد خروج التوابيت من باطن الجبل)، كما أن مساحاته المظلمة قد خلقت مساحات من السحر الجذاب المختبئ فى حناياه ما يمكن أن يكون مادة التكوين ذاته.

أما البشر فقد تم تحجيم النسب الهندسية والمساحات التى يحتلونها من مساحة الإطار الأصلية بشكل يؤكد هزلية الصراع والفكر **«الحرباتى»**، بجانب تلك الشوامخ الجبال - العمارة - التقاليد مع التركيز على سمات الاعتداد بالنفس فى شخصية **«ونيس»**، وساعدته سيطرته تماما على تفاصيل الأزياء والعمارة ونمط الحياة نفسها.

وإن كانت تكويناته مثقلة بعناصر التاريخ، فهى أيضا مثقلة بروح الرفض والتمرد على الواقع والدعوة للتغير.

ولما كانت كثير من هذه العناصر أدبية ونفسية وروحية، فقد عمد **شادى** فى معظم أعماله إلى رسم تكويناته بنفسه لكل كادرات الفيلم أو معظمها، والصعوبة فى هذه الاسكتشات بالنسبة للمصور أنها تبرز المهارة اللونية **لشادى** والإحساس المرهف بالطبيعة والعمارة وعلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والظل على سطح الكادر، فالألوان الدافئة الحمراء والصفراء الرقيقة وتلك الزرقاء الضاربة إلى السواد أو الشفافة المغلفة للكادر تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية من الجاذبية اللونية المعبرة عن الدراما الفلمية والتى يراها **شادى** نفسه بشكل خاص من خلال تلك الاسكتشات وخياله الخاص.

إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التى تزين معظم مشاهد الفيلم، قد أوجد لها المصور حلها الفنى بأن تم التصوير فى ضوء السماء بعيدا عن ضوء الشمس المباشر، فضلا عن تلك المشاهد التى يحددها ضوء الشمس المباشر والساطع فى جنوب الوادى.

والمدقق فى هذه التكوينات لابد وأن يلمح محاولة السعى الى إخضاع المكان للزمان. ذلك حيث يشكل اللون وتوزيع الكتل موضوع زمن الحدث الذى يسرده العمل فى المشهد، أما العناصر الأساسية التى ترسخ حركة الزمن، فقد تكون خطوط التركيب واتجاهاته وشدة ميلها، وإيقاعها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة حركة عين المشاهد على مسطح الكادر، كما ساعده ذلك الإيقاع الهادئ الذى تميز به الفيلم، مما يجعل المشاهد يتجه بنظره مباشرة إلى محور الحركة البطيئة مهما تسارعت بعض المشاهد المقتطعة من السياق العام للحدث. وهذا تماما ما منح كادرات **شادى** حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيدة هى تلك الباردة الثقيلة الممثلة لملابس الممثلين، خاصة إذا سلط عليها النظر وعملت على إبراز الكتل الإنسانية.

وهكذا وظف **شادى عبد السلام** الضوء واللون لإعطاء إيقاع التفاعل الزمنى بين العناصر التشكيلية وبين الحدث الفلمى ومعايشة لحظه الفعل ولحظة إعاده تركيبه، مما جعل عمق عمليه المشاهدة ضرورة ملحة لاستبيان المكان من خلال زمانه.

فإن كان هروب **شادى** من الواقع «الزمان» نحو الموضوعات التاريخية، وإذا كان هروبه من الواقع «المكان» إلى الجبال المعزولة لقبيلة **«الحربات»** قد كشف عما أثقل كاهله وكاهل أبطاله من تعقيدات وأزمات متتالية وتناقضات مع طموحاتهم الدرامية. فإن **عبد العزيز فهمى** لفهمه العميق لأفكار **شادى** ومعايشته لخياله وأحلامه، قد استطاع أن يجسد كل هذا فى بساطة ويسر، وبسلاسة مع عمق الفلسفة الثقافية لعناصر التكوين وطريق تحقيقها من الكادرات المرسومة والمناقشات الجادة الهادفة.

وطريقة **عبد العزيز فهمى** فى تعامله مع تلك اللحظات المؤرخة والمعاشة بمعاناة وصدق، قد حقق له امتلاء مكانيا زمانيا ثريا فيما تم لهما من لقطات شكلا ومضمونا وقذف بالمصور إلى تلك اللحظات التى عاشها **شادى** كالبرق، ولم تدثرها أغطية النسيان لكونها

مؤرخة ولم تلفها هواجس التردد لأنها معاشة بمعاناة ولم تخلق هكذا لأنها محكومة ببناء وقوانين وما بين هذه العلاقات درب من الأحداث الدرامية وفيها أشياء وشواهد وعلاقات وملامح ورؤى اجتمعت وتناثرت، ثم اجتمعت، وأخرى امتلكت على شادى نفسه فسجلها فى تكويناته المخطوطة بعناية وأناقة، وإن كانت على هيئة تخطيطات أولية.

لقد كان اكتشاف **عبد العزيز فهمى** للصياغات التكنيكية النسبية لتحقيق القيم الإبداعية والدرامية **لشادى عبد السلام** من الصورة، قد أتت ضمن التجربة الفلميه ذاتها، وليس وفق قوانين التصوير السينمائى سواء تلك الضوئية أو الفزيائية او حتى الكيماوية، غير أن إطارها الدرامى والرؤية الخاصه **لشادى**، هو الذى حكم تلك الأبعاد جميعها. ومع ذلك فإن تصورات **شادى عبد السلام** لتكويناته فى رأينا كانت حالة من حالات الامتداد اللا متناهى الوجود، وعدم الاطمئنان إلى ما هو كائن فيه، وما هو متكون منه، وما هو مائل إليه، وهو أمر لم يكن فى المستطاع تحقيقه دون الرؤيه الإبداعية للمصور من خلال عين ورؤية وفكر عبد العزيز فهمى ذاته. وقد كان قادراً على الاكتشاف فى ذاته الخاصة أسراراً وتقنيات وابتكارات عمله وغوامض الجمال فى مدركات وعناصر جمال التكوين لدى **شادى عبد السلام**. كما كان على **عبد العزيز فهمى** إيجاد الحلول الفنية لكل مشهد بل لكل لقطة وتجسيد ذلك الحل تكنيكيا ومواجهة المتطلبات الجديدة والإلهامات اللحظية الآتية أثناء عمل **شادى**، فكما سبق أن ذكرنا، فإن معنى الكادر لدى **شادى عبد السلام** كان كامنا فى أفكاره ومبادئه ولم تحمل اسكتشاته إلا التوزيع المساحى واللونى والوجود المكانى والزمانى. وهكذا كان على المصور أن يعدل من سلوكه التقنى ويصطنع له افكاراً جديدة وأدوات حتى يتكيف مع أفكار **شادى** ولا يحرمه من لحظات الإلهام الآنى. ففى مشهد «الجنازة» لم يكن من الممكن تجسيد المعنى المطلوب، إلا من خلال تلك الغلالة الزرقاء، الناتجة عن التصوير فى ضوء السماء دون ضوء الشمس المباشرة وإلا ضاعت هيبة الجنازة واضمحلت ألوان أزهار «الجهنمية» البنفسجية الداكنة وانتهى وقار الأعمام المدثرين فى الأزرق - الأسود.

وهكذا فإن تكنولوجيا التصوير السينمائى فى يد **عبد العزيز فهمى**، بعد أن انصهرت بداخلها روافدها التكنولوجية الفرعية والدراما الفلمية وأفكار **شادى** وتحقيقات **عبد العزيز** قد استطاعت تحقيق ذلك الحلم الذى رواد المخرج عن «**المومياء**».

فالعمل مع فنان مثل **شادى عبدالسلام** لا يحتاج من المصور فهما فقط للطبيعة التشكيلية والدرامية للتكوين الكادرى، ولكن يتطلب أيضا منه وبالدرجة الأساس أن يكون قادراً على تجسيد تلك الأفكار الفلسفية والدرامية والتى مازال بعضها فى رأس **شادى** نفسه، ودون اختلاف معها مطلقا **فشادى عبدالسلام** فنان يعتبر التاريخ أساس التجديد والهوية الحقيقية للسينما المصريه ولا يمكن إغفال هذا المعتقد، حيث يشده للوقوف أمامه، وتأمله، ويثيره لينبش فى أغوار عناصره ويفهمها ويحللها ليضيف إليه البعد الآنى والجمالى والفلسفى، وبذلك يتمكن حينئذ من التعبير الصادق المرتبط بالفكر الناتج عن حضارة المجتمع المصرى المنصهر داخله، وهكذا يرى تحقيق التوازن التشكيلى والوجدانى فى قالب سينمائى رفيع المستوى.

فالتكوين الكادرى لديه خطوط ذات نسيج متناغم الألوان معمارى رصين ومع ذلك بسيط بساطة الفن والتكوينات الكادرية لديه تنفذ الى الوجدان مباشرة لتنساب أشكالها المعمارية من خلال النسيج الخطى والكتلى واللونى المتباين بسلاسة وعمق.

إن الفاحص يجد تكوينات **شادى** هى تجريدات هندسية وإن احتوت الانسان تحمل شحنة انفعالية وتعبيرية عاليه، تؤكدها توزيعات الضوء واللون، والحركة كلها تدور فى فلك تلك الأشكال الهندسية المختلفة المساحة والتى سرعان ما تختفى لتحل محلها تجريدات هندسية أخرى جديده وبسيطة متحدية الواقع التقليدى.

فعلى نسيج فيلم «**المومياء**» واصل **شادى** تلك الإبداعات التكوينية السينمائية بالبحث وسيطرت عليه الحركة المتزنة فى الشكل واللون والتى كونت كما يدعى الكاتب محور بحث **شادى** داخل المساحات الهندسية، التى تظهر وتتلاشى لتحرر عناصر التكوين الكادرى من غلبة التوزيع المعمارى للكتل وتومض لتؤكد ما يرمى اليه من فكر عولج بمقومات فنية راسخة فى البناء والتصميم ولكنها بسيطة متحضره. فلا شك أن تكوينات فيلم «**المومياء**» تثرى عين المشاهد، وتعلى قيمة الإنسانية الراقية وتثير الوجدان وتسيطر على المشاعر لقدرة شادى على معايشه نبض حياة أبطاله داخل وحداتهم الزمانية والمكانية من خلال اتصال مباشر بالحياة الآنية، باحثا ومنقبا ومحققا بلاغه سينمائية شعرية من داخل الحياة والتاريخ معا. وبذلك فقد أضاءت لنفسها وغيرها وسط جو من لغة سينمائية فوضوية داوية، شموعا بعثت الأمل والبهجة والالفة والحب، خاصة وأن وحدات التكوين لدى **شادى عبدالسلام** تمتلك هيئات معينة بل ودرجة نصوع خاصة ولونية محددة، وحياة خاصة كان لها اصداء محددة فى ذاكرته. إن ملامح تلك الوحدات لها صفات زمانية ومكانية

تضبط عناصر التكوين وتعكس ما يحمله من وجدانيات ومعرفيات، بل وتقنيات المخرج والمصور.

ومن هنا كان على المصور الذى يعمل مع **شادى عبدالسلام**، استعادة الصورة المثلى لعناصر التكوين كما رآها **شادى عبدالسلام** من منظور رؤيته نفسه وعليه أن يحاول تجسيدها على الفيلم مجددا عنصر الزمان والمكان فيها.

ولعل المدرك للخلفيات النفسية وراء تكوينات «**المومياء**» لايجد صعوبة فى اكتشاف نجاح **شادى وعبدالعزيز** فى تصويرهما الشخوص الفلمية فى بساطتها وحنكتها وسليقتها فى السلوك. **فشادى** كرومانسى هارب من الحضارة الحديثة ليبحث عن نعيم روحه فى التاريخ الذى لم تفسده قوانين الحضارة الجديدة قد ركز على الأشياء المرتبطة بطفولة الرؤية لدى قبيلة **الحربات** وظواهرها البدائية، ومعالمها العفوية فى التعبير، ولهذا السبب - يدعى الكاتب - إن موتيف التاريخ قد شد **شادى عبدالسلام**، كما شدته أحوال قبيله «**الحربات**». فتكويناته منذ المشهد الأول على أرض القبيلة، «مشهد الجنازة»، يتميز بالرشاقة والخطوط المعمارية، والإشارات والإيماءات التى تنطلق من كل عناصر التكوين الواقعية - الجبل - الزهور - القبر - الأعمام - ونيس وأخيه بل والنائحات من أهل القبيلة، وهو كمشهد بتكويناته المختلفة يعتبر من النفائس الفنية الحقيقية ورغم معمارية البناء التشكيلى للقطات المشهد، إلا أن المتلقى يحس فى ذات الوقت بعفويتها وعقلانيتها فى الوقت ذاته ويبدو الأمر وكأنها مقتطعة من عالم نقى تشع منه جميع الألوان فى غلالة زرقاء. بلغ **عبدالعزيز فهمى** هنا آية الكمال التكنيكى والجمالى فى تصوير المؤثرات التعبيرية الرئيسية المكونة لعناصر الكادر بفضل تباين الضوء الناعم والظل وشبه الظل ليس بفضل الألوان الخالصة، إن هذه الألوان الباستيلية كلها تخرج من عباءة الزمن فى غلالتها الزرقاء، ويعمد كل من **شادى عبدالسلام وعبدالعزيز فهمى** إلى وضع الشخوص الفلمية على تخوم الضوء - الظل - لكن هذه التخوم لا تبدو حادة بل رقيقه خفيفة تتلاءم مع موضوع المشهد. وهما هنا لا يفرضان على المشاهد الأحاسيس الدرامية، بل يولجانه داخل كم هائل من المشاعر الصادقة والحيوية.

وفى مشهد «مطاردة ونيس لزينة» التكوينات تجمع صورة العمارة والمنظر الطبيعى والشخوص المنحوتة من الجبل فى إطار واحد على طريقة **شادى** المكثفة الدلالة. «زينة» ملتفة بعباءتها تهرب بين العمائر الجنائزية، ومع ذلك فهى تسير بقامتها الرشيقة وخلفها الصحراء وتلفحها شمس الجنوب الحارة. وهنا لابد أن نشير إلى أن معظم تكوينات شادى تعتبر الضوء ذا دورمهم فى ربط عناصر التكوين الكادرى والحدث الفلمى، مما يمنح تركيب تلك العناصر شفافية ورشاقة واضحة، فكثافة ضوء الشمس الجنوبية تمنح عناصر الطبيعة بريقا يجعل ألوانها الأولى تذوب وتخف حدتها فى هارمونية كلية للمقام اللونى الطاغى على مسطح الكادر، وفى المشهد نفسه نرى الضوء يسقط مباشرة على أرضية الصحراء وجدران المعابد بصرامة وشدة ليطرح أشعته بعد ذلك على المكان ككل، وفى هذا تكمن طريقة رؤى **شادى** لتوزيع الضوء والظل، و**عبدالعزيز فهمى** فى تجسيده لهذا المشهد، الشمس قوية مباشرة، ضوء الشمس يخترق العمارة والصحراء ويتسلل عبر دروبها، وترمى الأشياء والشخوص تلك الظلال القوية السوداء فى هارمونية تباينية عالية تجسد درامية المشهد. أما فى مشهد «سيدة الدار» فلا يوجد مصدر مباشر وقوى للضوء، الذى نراه يظهر فجأة وكأنه منتشر من الفضاء داخل طبقة خفيفة من الظلال الشفافة، ويبدو وكأنه جوهر التشكيل، والذى بفضله يلتحم الانسان بالطبيعة والعمارة والسماء معبرا عن الدراما الفليمية.

والجدير بالذكر أن **شادى لا يصور** ابطاله وعلى كل نسيج الفيلم بصورة مثالية، بل نجده يؤكد تكوينيا خصائص سحناتهم، وشعورهم وأحاسيسهم والالتحام مع العناصر التكوينية خاصة تلك المتصلة بالمنظر الطبيعى والعمارة على وجه الخصوص، والتى يعتبرها بمثابة البيئة التى يعيش فيها الإنسان بانسجام مع عناصرها، وعليه فمن الصعب فصل شخوص «**المومياء**» عن عالمها المحيط بها. كما أنه من الصعب إدراك أيهما بمعزل عن الآخر.

أما مشاهد النيل، فمنظر الماء يتيح **لشادى وعبدالعزيز** الكشف عن لوحة زاخرة بالألوان «مشهد أيوب تاجر الآثار وتسليم القلادة»، وقد أكدت تكويناتها تمتعهما بحس مرهف لإيقاع الطبيعة، ذلك الإيقاع الذى يتميز بالتناغم والسكون، ولا تجد فيه صدى تقريبا للحظة عابرة أو الاقتضاب العابر. فيبدو المنظر وكأنه نسخة طبق الأصل للحياة ويكتسب كل جزء وكل شىء فى البيئة المحيطة طابعًا رمزيًا يشدد الصبغة المحلية إن المنظر الطبيعى الواقعى هنا قد التحم مع أفكار شادى وتجسيد **عبدالعزيز** مكونًا منظرًا طبيعيًا مثاليًا فى شاعريته تحدده الاحتفالية والملحمية فى الأعمال الكلاسيكية. كما نجحا فى أن يمنحا هذه التكوينات لونها المحلى وطابعها بإبراز الطابع والموتيف الطبيعى، وركزا على عناصر التكوين (المركب - النيل - السماء - أيوب - ونيس - الصحراء - القتلة - السمسار) ولا ننسى هنا دور الشمس فى خلق فضاء لونى حيوى، **وشادى** هنا رأى أن يلتقط العلاقة الداخلية النفسية والسلوكية بين الإنسان والطبيعة، والإنسان والإنسان (ونيس من

الحريات ـ أيوب التاجر ـ عالم الآثار ـ قتلة الأخ الأكبر ـ الغريب ـ الضابط) وهكذا فإن المنظر الطبيعي للنيل قد دخل فى ترابط عضوى ليس فقط مع العناصر الحية (الشخوص) بل أيضًا مع ظواهر البيئة والحياة الخاصة بقبيلة **الحريات**. وهكذا يظهر جليًا أن تكوينات «المومياء» قد تمتعت بشاعرية الطبيعة العذراء، والإنسان الحقيقى ببساطته فى التعبير، والأخلاق النبيلة، والتخبط الإنسانى والحيرة، وفى الوقت نفسه الحكمة والعبرة التى تميز سلوكه، والعمارة المتناسقة المجدولة مع وحدات وعناصر التكوين، ونمط الحياة البسيطة والجمال الطبيعى، وإرضاء الفضول اللونى **لشادى عبدالسلام**، وعلاقة الشمس بالمتغيرات اللونية للأشياء والصراع. وتكاد التكوينات تنطق بأن هذه الأرض وما عليها خلق ليعبر عن هذه الدراما وتشعرك بطبيعة الأشياء، كذلك أثر الشمس على الكائنات التى تخترقها وتشعل فيها الحياة بتألق مذهل، أما الألوان السمراء المائلة إلى الحمرة بسبب طبيعة لون الضوء الشمسى، وتلك الأزياء الداكنة وما بها من خطوط بيضاء قليلة فهى تباينات الأصالة التكوينية وعناصرها فى آنٍ . وترجع أهمية هذه التكوينات فى انطلاقها من رؤية **شادى** الشعورية والواقع والطبيعة والإنسان. وفى العموم فإن **المومياء** هى لوحة تؤرخ مظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية المصرية المبطنة بمفهوم أخلاقى جمالى تتكشف دلالته فى إشاراتها إلى واقع الفرد والمجتمع والسلطة، شأنها شأن «الفلاح الفصيح» ـ «كرسى توت عنخ ـ آمون»، «آثار رمسيس الثانى» وغيرها من أفلام **شادى عبدالسلام** التسجيلية.

ولقد خلدت التكوينات المعمارية الرصينة «**للمومياء**» كصورة تشكيلية تعبر عن النص السينمائى ومضمونه الهارمونية الشمولية، حيث يقوم كل جزء من البناء الكادرى بوظيفة محددة ضمن المنظومة الجمالية العامة للفيلم، فكرة الهارمونية الشمولية تتضمن فى جوهرها الوظائفية الجمالية للأشياء والظواهر فى العالم المحيط بالأبطال، حيث لكل جوهر جزئى ـ مهما بلغت ضآلته ـ قيمته التشكيلية الجمالية فهو يصب فى مجرى الجمال العام للفيلم. ففى اجتماع **ماسبيرو**، فإن تماس الذاكرة مع ملمس الأشياء الغائمة فى الأعماق، هى أول التماعة فى بعث الحياة مجدداً، بكل ما تمتلكه من أحاسيس ومشاعر إزاءها وما تقدمه التجربة الفلمية عنها من كشوف. كما أنه لا مناص من الإشارة إلى عامل مهم وجذاب أيضًا ينعكس من بين تكوينات «**المومياء**» وهو اندماج التاريخ والحياة، بل الفن والحياة اليومية، حيث يزين فن العمارة والنحت والنقش والرقش المصرى القديم كل الخلفية للصورة المتفاعلة دراميًا، ويمثل فى أحد حدودها البعد الدياكتيكى بين الدراما والفن السينمائى المصرى عند **شادى عبدالسلام**. وهذا الطابع الديالكتيكى يتلخص فى كون «**المومياء**» رد فعل على واقع ما بعد الثورة، وفى كونها وليدة فكر أبناء الثورة ذاتها، ويستدعى قراءتها ضمن واقع التناقضات كوجود. ولا أكون مبالغًا إن قلت، بل ونظرية جمالية تستحق كل الجهد فى أعمال الفكر ورؤيتها بالعقل والقلب فى آن. فلقد كان فيلم «**المومياء**» بأبعاده التاريخية تشكيلا لرؤية **شادى** للواقع والمستقبل، وحالة متطورة ومعاصرة، بل مستشرقة للمستقبل، حتى وإن كان الصراع فيها قد انبثق بوصفه حالة تمرد ورفض للواقع متمثلا فى تقاليد قبيلة «**الحريات**». غير أنه فى جوهره، قد شكل حالة رفض ونقيضًا للفكر السينمائى الذى تسيد قبل الثورة، وظل جاسمًا على صدر صناعة السينما فى مصر بجوهره وقوالبه، والعاجز عن إرضاء المتطلبات الثقافية لأبناء الثورة، مما يعنى أن الفيلم قد رفض «إشكالية» العلاقة بين الفن الحاضر والثقافة والتى تمثلت على محاور أساسية من المعتقدات الخاصة بكل من (ونيس ـ قبيلة الحريات ـ سيدة الدار والأعمام والأبناء ـ ونيس والغريب ـ ونيس والأفنديات وغيرهم) وتجسد هذا الصراع على هيئة عقيدة فكرية ـ جمالية وكأنها ثورة لا على قبيلة «**الحريات**» فقط، بل امتدت لتشمل الأجهزة الرسمية للثقافة والآثار.

أما فكر **شادى**، وتجسيد **عبدالعزيز فهمى** للبورتريه فيعتبر عملا شاعرياً متكاملا يجمع بين الفراغ والشعر، الأمر الذى حدا بهما إن كانا قادرين على خلق جو من الرومانسية يكون بمثابة الخلفية النموذجية ومجال الخيال الأرحب لهما. فالبورتريه يجسد هنا تعبير الفنان عن أبطاله بشكل أكثر انفتاحاً وبأكثر الأنواع الفنية الرومانسية، وتكمن الفكرة الرئيسية له فى تثبيت الطبيعة الإبداعية للعمارة المصرية، الأمر الذى يذكرنا بالتمثال المصرى الفرعونى ولوحات **حامد عويس**. وفى العموم فإن البورترية هنا قد أظهر تطلعات الفنانين الجمالية وتعلقهما بالعالم الفنى والروحى للسيناريو، فليس من وليد المصادفة أن تكون صورة البورترية فى تكوينات هرمية معمارية، حيث يردد هذا التكوين الأساسى على نسيج الفيلم وينسجم معه. ويجلب اهتمام المشاهد وسط الفراغ التكوينى. أما الضوء فيسقط على الوجه تارة شديداً قوياً، حاداً متبايناً وتارة ناعماً، فيتراءى كما لو كان الضوء موجوداً فى كل مكان، وينبثق من الخلود إلى العدم حين يستخدم الضوء القوى المتباين ويتلاشى فى جهة أخرى إلى السواد إلى العدم، وعندما يسقط ناعماً منتشراً يقل فى نصوعه حتى يتلاشى إلى العدم، فهل هو من الحياة إلى الموت؟.. أم هو من العدم إلى الخلود؟.. أم هو عقيدة البعث المصرية القديمة. هو كل

ذلك طبقًا لما يحدده الموقف الدرامى للمشهد والفعل الباعث للحدث، وليس الموقف التشكيلى أو الجمالى له. وبفضل هذا التوزيع للحزم الضوئية يكتسب الوجه تعبيراً انفعالياً خاصاً وديناميكياً، كما يثير إحساساً دافقًا بنبض الحياة والدراما والإبداع، والذى تؤكده وتمهد له فى آن واحد قوة أو ضعف، وحدية أو نعومة البقع الضوئية والظلال. أما بورتريه «ونيس»، فإن الطابع الانفعالى الخاص لبنية التكوين تجعله بمثابة اعتراف ذاتى مفعم بالمشاعر الإنسانية يسعى نحو بلوغ عالم آخر غير عالم «الحريات»، والكشف الكامل عن مكانته فى القبيلة، وفى الوقت ذاته عن الرسالة الإنسانية الرفيعة التى يحملها «ونيس» بين جنباته.

ومشهد بيت محمد نبيه خادم أيوب التاجر فيتشابك به المنظر المعمارى مع صورة الأشخاص، وفيه اختصار للفعل الدرامى ككل، وإظهار لمواقف أولاد العم بل وتقرير لموقف «ونيس» ويتجمع به شباب القبيلة على مختلف مآربهم يبيعون التاريخ تحت سقف التاريخ داخل العمارة المصرية وبين ساحاتها الواسعة ودهاليزها الضيقة مقابل لحظات لا فكرية.

تتقاسم الوجوه والخطوط تعبيرية المشهد، فالمكان هو سوق القبيلة ومرتع ملذاتها وناديهم وشريان التاجر النابض حيث يقوم بأدوار عديدة وهى فى ذاتها إحدى العقد الثانوية فى دراما الفيلم، لذلك فقد عمل شادى وعبدالعزيز على تنوع الأشكال والألوان داخل تكوينات المشهد، فى وحدة هارمونية واحدة وعامة تمثل الوظائف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية والمبدئية التى يحتوى عليها المشهد، واستعمل شادى العنصر الأنثوى غير منطلق من مبدأ المتعة الحسيّة، وإن عبّر عنها، ولا على أن هذه متعة مصرية إنسانية، فيها تقبع «زينة» باعتبارها الجزء الأثيرى وقدس الأقداس ونقطة ضعف الرجل، وإنما انطلق من وجهة نظره المبنية على كل العناصر التى سبق أن ذكرناها وشكل منها عنصراً من عناصر الفضول الرومانسى الخارج عن نطاق المألوف والعادى والنمطى.

أما تحليلات اللون فتظهر بجلاء عقيدة شادى عبدالسلام اللونية والتى تتمثل فى أن الألوان لا تظهر إلا عبارة عن انعكاس، وأن شبه الظل الملون هو ما يجب أن يتسيد التكوين اللونى، وأنه انطلاقًا من موقع الضوء الساقط على عنصر التصوير ومدى حدته وتفاعله معه، وأن الأساس فى لون موضوع التصوير هو مدى انسجامه أو تضاده مع ما يحيط به، فالأشخاص الذين يقع عليهم الضوء الشمسى القوى لجنوب الوادى، تبرز الألوان، كما تبرز ملابس الأبطال الداكنة مع جدائلها البيضاء بشكل ساطع أمام المساحة الداكنة والخلفية المتمثلة فى الجبل والصحراء والسماء الزرقاء وظلمة الليل اللامتناهية. وهكذا جعل شادى عبدالسلام هذا النمط معياراً أساسياً فى نظرية اللون لديه، وأكد الصلة بين ألوان الملابس والأبنية المعمارية والطبيعة، فضلا عن الارتباط المتفاعل المعقد بين الظلال والضوء واللون، مهتماً بتصوير المناظر والأشياء وتأثيرها بضوء الصباح والغروب والمساء وكيفية تبدل ماهيتها اللونية تحت هذه الأضواء (الصحراء ـ مشهد الجنازة ـ مشهد أيوب التاجر ـ مشهد سقوط ونيس وجرحه ـ مشهد الغريب ـ مشهد نقل التوابيت.. كلها صحراء ولكن). أما تلك الظلال التى تولدها الشخوص الفلمية، فالظل يرتسم كشبح ينطلق تارة حاداً قوياً قاطعاً للضوء واللون، وتارة ناعماً هامساً شفافًا يمثل طبقة وسطى ما بين الألوان وأطراف الصراع، أى ذلك الظل الناتج من احتكاك الموضوع ومجاورته لضوء الشمس وتارة ليعطى معنى الراحة أو العدمية عندما يعانق ضوء السماء.

ولاشك أن السمة الأولى بالنسبة لتكوينات شادى هى الخصوصية مهما كان مظهرها على الشاشة ومهما كانت عناصرها سواء أكان اللون للإنسان أو الطبيعة أو الحيوان أو حتى الجبال والصحراء والنيل. فكل ما يستدعى انتباهه ويؤكد الدراما الفيلمية ويبدو متميزاً وأصيلا على الشاشة ومفعمًا بالمصرية القح فهو يعبر هنا عن معتقدات شادى عبدالسلام اللونية، ولعل كل هذا يظهر جليًا فى مشهد مركب القتلة ـ مركب أيوب التاجر ـ ملابس الممثلين وعلاقتها اللونية بتشكيلية المنظر.

إن كل ما سبق يقودنا بالضرورة إلى بعض الاستنتاجات والفرضيات، فأولا يجب القول بتحفظ أن عدد الأفلام التى أخرجها شادى عبدالسلام قليلة سواء التسجيلية أو الروائية والتحفظ هو على نسيج التكوينات الموجودة تحت يد الباحثين، فبالرغم أن عدد أفلامه قليل إلا أنها غنية بشكل يدعو للدهشة، أما جماليات تجسيدها فيخضع لمدى الفهم الفلسفى من المصور لأفكاره. ثانيًا أن شادى عبدالسلام الفنان المفضل فى ذلك الوقت فى الدول الأوروبية قد عانى من آلام الريبة وخيبة الأمل لاحقًا بسبب إخفاقه فى إنتاج فيلمه الروائى الثانى «أخناتون» نظراً للظروف البيروقراطية والمالية التى تسيدت إنتاج الدولة بعد ذلك، وتكلفة الفيلم العالية بالنسبة للإنتاج المصرى.

ولقد حاولت قدر الجهد تناول القضية المطروحة بشكل علمى فلسفى نقدى من الناحية الصورية، وهو الأمر الذى أرجو أن ينال رضاء القراء.■



روعة المرئيات في المومياء

سعد عبد الرحمن

*كيميائى وخبير المعامل السينمائية والتصوير الملون بمعهد السينما والفنون الجميلة والتطبيقية.

فقد تميز شادى عبد السلام برؤية خاصة لمصر القديمة وارتباطها التخيلى والثقافى بمصر اليوم. وفيلم يوم أن تحصى السنين (المومياء) محاولة ناجحة للتعبير عن هذه الرؤية بأسلوب يتوفر فيه الإحساس الهيروغليفى(١)، وبأسلوب وصفه أحد النقاد الغربيين أنه لا مثيل له فى صناعة السينما إلا ربما فى أعمال المخرج اليابانى ميزو جوشى(٢).

وأغلب فيلم «المومياء» يدور حول الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبيه سر خبيئة فرعونية استقرت لعدة قرون فى جبل قريب من وادى الملوك. ويصدمه إلى حد يعجز عن تفسيره، أن يرى إحدى المومياوات وقد انتهكت قدسيتها أثناء نزع ما تحتوى عليه من مجوهرات تباع إلى تجار الآثار ليحصل أفراد قبيلته على المال اللازم لعيشهم. ويتابع الفيلم هذا الشاب خلال يوم من التفكير المتواصل، تتخلله أحداث مختلفة ذات مضمون غامض، حتى يقدر فى النهاية أن يبوح بالسر لأعضاء البعثة الحكومية الذين جاءوا إلى طيبة للبحث عن إحدى مقابر الأسرة الحادية والعشرين. وبذلك يحفظ الشاب كنوز الفراعنة ويلحق الإفلاس والخراب بأهل قبيلته.

وتتمثل أهم السمات الجمالية المميزة لفيلم **المومياء** فيما يلى:

أولا: توافر الصفة السينمائية للصور التى يتألف منها الفيلم.

ثانيا: الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين فى الصور السينمائية.

ثالثا: الكشف عن الصفات الإنسانية لبشر (أناس) غير عاديين.

رابعا - الشد الكهربى القائم بين كل لقطة والتى تليها.

خامسا - احتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس.

سادسا - الاستغلال المتميز للقاعات المباشرة فى الفيلم.

سابعا - عدم التعثر والاندفاع فى الجودة المرئية.

وقد ترتب على احتواء الفيلم على السمات الجمالية السابق ذكرها أن أول ما يخرج به المتفرج هو تأثره بروعة



المرئيات إلى حد خيالى فى هذا الفيلم. ولنتناول كل سمة من تلك السمات على حدة.

أولا - الصفة السينمائية للصور

إن أول متطلبات صناعة الفيلم السينمائى هو أن تكون الصورة سينمائية أى تستغل كل الصفات الخاصة التى تميز السينما عن المسرح وعن التليفزيون وعن التصوير الفوتوغرافى الثابت وعن التصوير بالفرشاة. فالحركة المتعددة، حركة الكادر ذاته وحركة الحدث داخل الكادر هى التى تضفى على الصورة الصفة السينمائية. ولا يمكن تحقيق الحصول على تلك الصفة والتعرف عليها إلا من خلال فهم واستيعاب العناصر الإبداعية للتصوير السينمائى، وهى الفيلم الخام المستخدم فى التصوير، والتكوين، والإضاءة.

و**المومياء** مدة عرضه ١٠٧ دقائق ويتألف من ٢٥٨ لقطة فقط مما ينبىء بأن الفيلم يتميز بمعدل سرد بطىء ولكنه لا يمضى على وتيرة واحدة طوال الوقت، فالأحداث الخطيرة فى الفيلم تمضى بخطو سريع، مثل اللقطة المتوسطة القريبة لوجه «**ونيس**» ينظر فى هلع إلى ما فعله العم الأكبر إذ استخدم مدية فى تمزيق اللفائف الطويلة والعريضة فوق صدر «**المومياء**»، والشعلة التى يحملها العم الآخر تلقى ظلالا حمراء اللون على «**المومياء**». - اللقطة القريبة لكفين مرسومتين بلون أسود على جانب قارب القتلة المأجورين لقتل شقيق «**ونيس**» عندما نرى القارب لأول مرة - والزوم السريع بعض الشىء على صدر شقيق «**ونيس**» بعد أن طعنه القاتل الملثم - وكذلك اللقطات الخمس لمطاردة «**ونيس**» لزينة والتى انتهت بوصوله إلى بيت مراد. ولكن الصور تظل متميزة بالصفة السينمائية حتى فى أكثر المشاهد بطئاً وهو مشهد بيت العائلة فلم تتوقف آلة التصوير عن الحركة إلا فى تسع لقطات من اللقطات الثلاث والعشرين التى يتألف منها هذا المشهد الذى ينتهى بخروج شقيق «**ونيس**» من بيت العائلة، بعد أن رفض «**ونيس**» الإصغاء له فنرى الأخ يخرج من يسار الكادر ثم يتراجع خطوة ليصبح فى أقصى يمين الكادر ويتراجع ثانية والكاميرا تتحرك «بان» معه إلى اليمين

فنراه من ظهره وهو يمضى مسرعا نحو مدخل الدهليز المكشوف على السماء. إنه لن يعود ثانية إلى هذا البيت. واللقطات التسع التى توقفت فيها آلة التصويرعن الحركة فى هذا المشهد، هى: اللقطة العامة للدهليز الطويل الذى يؤدى إلى المقبرة الخالية التى تستخدمها العائلة مسكنا لها ـ لقطة متوسطة لـ «ونيس» فى الجزء العلوى من الدهليز تتحسس نزوله بيديه ملامستين للجدران وهو يهبط درجتين إلى أسفل ورأسه منكس على صدره ـ لقطة قريبة لقطعة من القماش الأسود ويد تمتد لتزيح جانبا منها حيث نرى القلادة الذهبية التى انتزعت من المومياء ونسمع صوت العم وهو يسأل عن سبب عدم تسليم القلادة لأيوب التاجر ـ تليها لقطة متوسطة قريبة للعمين، والعم الأكبر يقول كل القبيلة، تليها لقطة متوسطة قريبة لشقيق ونيس يطلب من عمه أن يترك الموتى فى سلام ـ لقطة متوسطة قريبة للأم تقول أنا إلذى ربيت أولادى وقد ربيتهم على الكبرياء والشموخ كالجبل ـ لقطة عامة لونيس وهو واقف فى الدهليز مادا يده اليمنى نحو الجدار الأيمن وهو يهبط درجتين ونسمع صوت أخيه وهو يسأل أمه عن عدد الجثث التى انتهكتها يد أبيه ليأكلوا ـ بعد خروج الأم لقطة عامة لشقيق ونيس نراه من جانبه وهو يسير خطوتين ثم يلتفت مواجها لنا وهو ينادى ونيس ـ تليها، لقطة عامة لونيس وظهره مواجه لنا ويبدأ فى صعود بعض درجات الدهليز بخطى بطيئة وتدخل كتف شقيقه من يسار الكادر ليقف فى مقدمة الكادر ويصبح «ونيس» فى الخلفية فى منتصف الكادر وهو مستمر فى صعود الدرج بخطواته البطيئة وهو يلوم شقيقه عما فعله بأمهما ويرد شقيقه بأنها لا تعيش إلا فى الماضى. ومن استعراض هذه اللقطات يتبين أنه قد تم تصميمها لتضفى المزيد من العمق على هذا المشهد الذى تقرر فيه قتل شقيق ونيس بعد أن نبذه أعمامه ونبذته أمه وتبرأت منه وتساءل «ونيس» عن السبب فى أنه شقيقه. وفى «المومياء» لو كان الإيقاع أسرع كان المشاهد سيندمج فى أسلوب الحدوتة سواء البوليسية أو العاطفية أو.. أو.. فكان لابد من كسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك..[٣] وإيقاع فيلم المومياء رغم بطئه الملحوظ إيقاع مشدود يبعث على قدر من التوتر على عكس المفهوم التقليدى عن العلاقة بين طول اللقطات وبين الإيقاع.

وبفضل الصفة السينمائية لصور الفيلم نمت مشاهد الفيلم وتلاحقت فى تتابع مثير يستغرقنا كلية ـ مشهدا على إثر مشهد، فكل مشهدَ يبرز لنا بناء على تساؤل يطرحه المشهد السابق له، ويحاول بتركيبته الدرامية الداخلية أن يجيب على هذا التساؤل. وليس هناك وسيلة أخرى تجسد أى مشهد من هذه المشاهد سوى السينما. إن أهم صفتين فى رؤية «شادى عبد السلام» التى عبر عنها فيلم «المومياء» هو أنها رؤية ممتعة للعين ومصرية صميمة. وهاتان الصفتان متوافرتان فى كل أفلام شادى عبد السلام ولكن على عكس أغلب أفلام مهندسى المناظر وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن رؤية «شادى عبد السلام» السينمائية لا تقف عند حد المناظر، كما أن مصريتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد النواحى التكنيكية. و«المومياء» ليس فيلما تجريبيا كما أطلق عليه بعض النقاد ولا يشتمل على مناظر ذات صفات مسرحية سواء من حيث الأداء أو حركة الممثلين ولا يشتمل على لوحات شيقة باللوحات التى يعدها المصورون بالفرشاة وإنما هو فيلم سينمائى رائع يقوم على لغة جديدة مدهشة خاصة به عثر عليها «شادى عبد السلام» وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة.

وعن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائى، واستغلالها فى هذا الفيلم، نجد أن العنصر الوحيد الذى لم يحقق طموح شادى فى «المومياء» هو الفيلم الخام الذى تم التصوير عليه. فلقد استخدم شادى أفضل أنواع الأفلام الخام المخصصة للتصوير السينمائى عند بدء إنتاج الفيلم فى عام ١٩٦٨، ولم تكن السينما قد عرفت بعد الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائى بالألوان والتى لم يبدأ طرحها فى الأسواق إلا فى منتصف الثمانينيات. وقد اشتمل فيلم المومياء على مشاهد كانت ستبدو أروع بكثير لو تم تصويرها بفيلم من الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائى بالألوان. مثل المشهد الليلى الذى اصطحب فيه العمان «ونيس» وشقيقه ليطلعاهما على سر خبيئة الدير البحرى. والمشهد الليلى لمفتش الآثار وهو يصل إلى تلك الخبيئة وأخيرا الموكب الجنائزى لنقل محتويات الخبيئة فى الفجر إلى المنشية. وفى فيلم المومياء تم تصوير هذه المشاهد بنجاح يتناسب مع إمكانيات وصفات الفيلم المستخدم فى التصوير ولكنها كانت ستبدو أكثر جمالا وأكثر تعبيرا عن رؤية «شادى عبدانسلام» لو كانت قد أتيح لها فيلم للتصوير السينمائى بالألوان عالى الحساسية والذى لم يطرح للاستخدام إلا بعد تصوير الفيلم بحوالى سبعة عشر عاما. ولقد عبر «شادى عبدالسلام» عن أسلوبه فى فيلم المومياء بأنه «شكل خاص جدا.. لموضوع خاص جدا»[٤]، ولكن ذلك لم يصرفه عن الاهتمام البالغ بالتصوير فلقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار ... ومشهد الموكب الجنائزى مثلاً تم تصويره فى ٤٠ يوما.. فبعد انتهاء العمل اليومى بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من الموكب الجنائزى لكى يتحقق

جو الفجر (٤) والفيلم السريع كان يوفر كل هذا النطاء ويساعد على تحاشى الإضاءة الحادة وهو الأسلوب الذى لجأ إليه «شادى» ليضفى على المنظر غلالة شاحبة تنفى واقعيته. وعندما شاهد الجمهور فيلم المومياء للمرة الأولى فى عام ١٩٦٩ فى أول عرض خاص له، ثم فى نادى سينما القاهرة خلال موسم ٦٩/ ١٩٧٠، كانت هناك تجربتان متميزتان لاستخدام الفيلم بالألوان، الأولى كانت تجربة كلود ليلوش فى فيلمه «رجل وامرأة»، حيث استخدم عددا من الأفلام الخام، فاستخدم فيلما بالألوان من نوع الفيلم نفسه الذى استخدم فى تصوير «المومياء»، واستخدم فيلما أبيض وأسود، وفيلم أبيض وأسود مطبوعًا على فيلم بالألوان ليعطى درجات لونية زرقاء رمادية ودرجات بلون السبيا كما استخدم أسلوب إعطاء الأفلام قبل التصوير عليها تعريضات ضوئية خاطفة بالمعامل لإكسابها قدرا من الضباب كوسيلة لكبح جماح الألوان (٥)، مما أتاح له الحصول على تأثيرات متعددة. والثانية هى تجربة «مايكل أنجلو أنطونيونى» فى فيلم «تكبير»، حيث تم تصوير الفيلم بأكمله على نوع الفيلم نفسه الذى استخدمه «شادى» فى تصوير «المومياء» حيث صور بروعة فائقة استديو المصور الفوتوغرافى بعالمه الخيالى وأضوائه الناصعه وجدرانه المكتظة بالملابس ذات الألوان الزاهية الصارخة والصور الغريبة الشاذة والفتيات بملابسهن الغريبة غير الاعتيادية. ومن الواضح أن هاتين التجربتين قد تناولتا موضوعات تختلف تماما عن موضوع المومياء، وتصوير ما اشتملتا عليه من مناظر أسهل بكثير من تصوير مناظر «المومياء»، وتناسبه صفات الأفلام التى كانت متاحة للتصوير السينمائى بالألوان، بدرجة أكبر بكثير من تلك التى تناسب مناظر فيلم المومياء. ولقد كان عدم التعثر والاندفاع فى الجودة المرئية هو أحد السمات الجمالية المميزة لفيلم «المومياء». ففى «المومياء» ، لم يقدم «شادى» حدوته أو مأساة وإنما قدم مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق لتجمع أنت من خلالها فكرة كلية. لقد قدم شادى معالجة سينمائية جديدة على مستوى العالم تقوم على ترك بعد أو مسافة أمام عقل المتفرج ليفكر معه. ولذلك تحاشى تماما الاستخدام الجمالى المباشر للألوان واستعراض قدراته على تصوير مساحات لونية تبدو أخاذة على الشاشة حتى لا يندمج المشاهد فى أسلوب الحدوتة. وحتى تشكيل الملابس تجمعها وحدة معينة فكل القبيلة مثلا ترتدى الجلابية نفسها بالتصميم نفسه بحيث تجد اثنى عشر رجلا يلبسونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد وآخر. وهكذا حرص «شادى» على كسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية ليبعد الرائى إلى الملامح الواقعية لما يعرض له على الشاشة. وعندما اضطر إلى بعض الشرح فى بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قدمهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سوداء وكأن هذا الاجتماع يتم فى الفضاء الغامض.. أو كأن هذا هو كهنوت علم الآثار الذى كان جديدا ومجهولا فى ذلك الوقت من نهاية القرن الماضى.. إنهم مجموعة من الرجال يتحدثون ولكن أين؟... هذا لا يهم فما يقولونه هو المهم وليس المكان ولذلك قدم هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح.. فلقد ظل يجرد كل ما هو ليس أساسيًا فى الفيلم لكى يصبح الأساس مؤكدا وواضحا مئة فى المئة.(٣) فيجرد بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخى.. بل يجردها حتى من الزمان.. ويمنحها ملامحها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان.. الجبل.. المعابد.. النيل.. المعابد الفرعونية..الصحراء.. وعندما ذهب ليصور الأقصر والجبل تحاشى كل ما هو أخضر.. لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحون وإنما هم من أسماهم أهل الجبل بينما أسمى الآخرين أهل الوادى وإن كان لم يظهرهم أبدا وبالتالى أخفى كل ما هو زراعة .. أو خضرة.. أو فلاحين. ووفرت مواقع التصوير الجو المصرى ما بين «البلدية» والجيزة والمقطم وأبو رواش وسقارة والأقصر وستديو مصر.

وبهذا الفهم الواضح لما يريد تصويره والهدف المطلوب تحقيقه استطاع الحصول على صور عالية الجودة بالرغم من قصور إمكانيات الفيلم الخام الذى كان متاحا للتصوير السينمائى بالألوان فى ذلك الحين ووفر للصور العالية الجودة من الناحية التقنية الصفة السينمائية. ولقد تناولنا استخدام «شادى» للألوان فى كتابنا: جماليات اللون فى السينما (٦). ومن اللقطات التى لاتنسى فى مشهد اجتماع علماء الآثار، الطرابيش الحمراء مقابل خلفية تامة الاسوداد، داخل ذلك الموقع الذى عقد فيه اجتماع رجال الآثار.

وسوف نتناول فى جزء آخر من هذا المقال إلى تأثير فهم واستيعاب «شادى عبد السلام» إلى الصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم السالب بالألوان الذى تم استخدامه فى تصوير فيلم المومياء. وكما سبق أن ذكرنا فإن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائى هى الفيلم الخام المستخدم فى التصوير والإضاءة والتكوين.

ثانيا - الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين فى الصور السينمائية:

من البديهى أن نتوقع أن يلجأ «شادى» إلى نماذج وأشكال للتكوين تختلف تماما عن تلك النماذج والأشكال التقليدية المعروفة للتكوين فى الصور السينمائية. ولا ندعى أن هناك قواعد ونظريات للتكوين فى الصور السينمائية قام «شادى» بمخالفتها ومناقضتها ،

فليس للتكوين السينمائى أية قواعد وإنما له صفات تميزه عن التكوين فى أى فن مرئى آخر، فالحركة هى الأساس فيه. وحيث إن الفيلم السينمائى لا يشتمل على كادر شبيه بأى كادر آخر فى الفيلم نفسه فإن الصورة تتغير على الدوام وعلى المخرج والمصور أن يخضعاها للتحكم والمراقبة طوال التصوير. ويشتمل التكوين السينمائى على ثلاثة عناصر رئيسية هى:- ١ ـ تحديد أماكن الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٢ ـ حركة الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٣ ـ حركة الكادر ذاته.

وفى فيلم المومياء لم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا فى إطارهم التاريخى وداخل الموضوع الذى يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحين على الشاشة مئة فى المئة.. فنحن نرى نادية لطفى فى دورها الذى يمتد لخمسة دقائق ونستوعبها تماما ونرى أحمد مرعى بوضوح كامل، ولكن الفيلم لا يقدم قصة أو حدوتة أو مأساة... إنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق ليكون الرائى من خلالها فكرة كلية.(٣) وعلى هذا الأساس يقوم التكوين السينمائى فى فيلم المومياء،، وذلك على التفضيل التالى:-

أ- الحركة فى عمق الكادر بهدف تعظيم تذوق الرائى لما يدور أمامه على الشاشة، واستيعابه.

١ ـ فى المشهد النهارى لمقابر الحريات، لقطة عامة الكاميرا مصوبة من أعلى على موكب جنازة الشيخ سليم الذى دفن فى سفح الجبل، وخلال حركة الموكب عبر ممر ضيق تهبط آلة التصوير إلى أسفل ويمضى الموكب إلى مكان شواهد المقابر التى تبدو بطابع شواهد مقابر «الهو».

٢- فى المشهد الليلى والأعمام يأخذون ونيس وشقيقه إلى خبيئة الدير البحرى، لقطة عامة عند نهاية البئر المؤدى إلى المقبرة والكاميرا محمولة على اليد كأنها وجهة نظر المتفرجين تتقدم للأمام خطوتين لتنظر إلى أسفل خلال بئر الدفن العميقة.

٣ ـ بعد أن عرف ونيس من الغريب (أحد أهل الوادى) ما يبحث عنه أفندية القاهرة ينتهى هذا المشهد بلقطة عامة واسعة من فوق جدار معبد «هابو» والكاميرا مصوبة على أرضية المعبد حيث نرى «ونيس» كنقطة أسفل جدار المعبد وتتحرك الكامرا إلى أسفل مع حركته واقترابه ووقوفه أمام الجدار حتى يصبح على بعد أمتار قليلة منه.

٤ ـ مشهد اقتراب «ونيس» من سفينة الآثار بعد أن تخلص من «مراد» الذى حاول منعه من اللجوء إلى الأفندية، مشتملا على عدد١٣ لقطة ثم تنفيذها بآلة التصوير على شاريو يمتد من خارج السفينة ليتابع «ونيس» واقفا على الهضبة الرملية وسفينة المنشية فى الخلفية بدءاً من لقطة عامة تنتهى بونيس يجذب الجندى ليسقط من فوق الجواد فتنطلق رصاصة، قطع إلى لقطة عامة لأحمد كمال فوق المنشية جالسًا أمام مكتب فيقف عند سماع الطلق النارى، قطع إلى لقطة عامة لحاجز السفينة و«البدوى بك» يقترب، قطع إلى لقطة عامة للهضبة الرملية الممتدة على الشاطئ ونرى جنديين حول «ونيس» ويتقدم «ونيس» بضع خطوات ثم يقف رافعا يديه على عينيه متأذيا من نور المصباح الموجه إليه من السفينة، قطع إلى لقطة عامة واسعة على المنشية وقد أمر أحمد كمال بإطفاء الكشاف، قطع إلى لقطة عامة بعيدة تظهر فيها الهضبة الرملية وعلى «ونيس» هالة ضوئية تزول بعد إطفاء الكشاف ويتقدم «ونيس» فى خطى بطيئة والجنديان يتقدمان خلفه، قطع إلى لقطة متوسطة «للبدوى بك» و هو يرقب ما يدور أمامه، قطع وآلة التصوير تهبط مع تحرك «ونيس» حتى يقترب من بداية المعدية إلى السفينة ويقف ويدخل «البدوى بك» من يسار الكادر ويقف بظهره مواجها لنا فى لقطة متوسطة ويسأل «ونيس» عما إذا كان هو رئيس الأفندية، قطع إلى لقطة متوسطة لرئيس الأفندية خلف حاجز السفينة يأمر بأن يتركوا «ونيس» يقترب، قطع إلى لقطة عامة على «ونيس» عند أول المعدية و«البدوى بك» يستدير ويقترب ليصبح فى حجم لقطة متوسطة ناظرا إلى أعلى ليسأل «أحمد كمال» عما إذا كان يعرف «ونيس» ويجيب «أحمد كمال» بالنفى فيستدير «البدوى بك» ناحية «ونيس» ويقترب «ونيس» على المعدية فى خطى بطيئة حتى يصبح فى حجم نقطة متوسطة فينظر إلى أعلى موجها حديثه إلى «أحمد كمال» ويسأله: لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة والعتاد، إنك تملك أكثر من ذهب الموتى، قطع إلى لقطة متوسطة «لأحمد كمال» وهو يجيبه سائلا وماذا تعرف عن ذهب الموتى قطع إلى لقطة متوسطة قريبة لونيس يقدم نفسه إلى «أحمد كمال»، قطع إلى لقطة متوسطة «لأحمد كمال» يقف خلف حاجز السفينة، وأخيرا قطع إلى لقطة متوسطة نرى فيها «ونيس» من الخلف يتقدم على المعدية،وأخيرا تهبط آلة التصوير إلى أن يصل «ونيس» إلى السلم وترتفع آلة التصوير إلى أعلى مع حركة ونيس مع زوم بسيط.. يقف «ونيس» لحظة ثم يستدير ناظراً ناحية «أحمد كمال» ينزل درجتين حتى يقف أمام السلم.. يبدأ فى صعود السلم.. تتحرك آلة التصوير رأسيا إلى أعلى مع شاريو من اليمين إلى اليسار حتى تصل إلى «أحمد كمال» فى يمين الكادر و«ونيس» مواجه لنا فى يسار الكادر وهو ينظر إلى «أحمد كمال»،

يصعد «البدوى بك» على السلم، شاريو من اليمين لليسار مع بان لليمين مع وصوله بحيث يقف بين «ونيس» وبين «أحمد كمال»، ويجذب ذراع «أحمد كمال» ويقترب منه ثلاث خطوات للأمام ويحذره من «ونيس» ولا يصغى إليه «أحمد كمال» ويؤكد «ونيس» وهو فى الخلفية أنه لن يتحدث إلا مع «أحمد كمال» ويستدير «أحمد كمال» ويتجه نحو «ونيس» ويخرج «البدوى بك» من يسار الكادر ويتحرك «ونيس» بحذاء السور وبان معه لليسار أثناء حركته ثم يقف متطلعا إلى «أحمد كمال» ويدخل «أحمد كمال» من يمين الكادر ويتقدم حتى يقف عند بداية درج صغير ويشير بيده لـ «ونيس» أن يتقدمه ... يهم «ونيس» بالنزول .. يتقدم خطوة ثم ينظر ناحية الجبل ثم يمضى نازلا الدرج وشاريو من اليمين إلى اليسار مع نزوله حتى يصل إلى «أحمد كمال» الذى سبقه ووقف عند نهاية الدرج ويصل إليه «ونيس» ويمضى إلى نزول درج آخر على محور العدسة وخلفه «أحمد كمال» ونراهم من خلال حاجز خشبى ذى أعمدة على سطح السفينة ... وبعد اختفائهم يدخل «البدوى بك» من يسار الكادر ثم يخطو نحو حاجز السفينة وحركة رأسية لآلة التصوير إلى أعلى مع بان لليمين لنراه متجها نحو الحاجز .. يقف ثم يقترب ثانية من آلة التصوير وبان لليسار معه حتى يصبح الكادر فى حجم لقطة متوسطة قريبة يتجه مرة أخرى نحو السور وشاريو من اليسار إلى اليمين معه أثناء تقدمه نحو السور مع المحافظة على حجمه فى الكادر إلى أن يقف عند الحاجز مواجها لنا بظهره . وينتهى ذلك المشهد .

ب ـ تحريك مكونات المنظر بحيث يغطى شىء أسود المنظر بأكمله لنقل الشعور بالخوف والكرب إلى المتفرج ، وذلك كما فى اللقطات التالية :ـ

١ ـ المشهد الذى يهرع فيه «ونيس» إلى قبر أبيه بعد أن عرف سر الخبيئة وأفزعه إنتهاك حرمة الموتى ، ينتهى بلقطة عامة نرى فى يمين الكادر صخرة فى مقدمة الكادر وشاهد قبر الشيخ سليم فى الناحية اليسرى من الكادر وآلة التصوير فى الخلفية وكأنها «ونيس» .. تتقدم آلة التصوير محمولة على اليد (أو لعلها شاريو) وتقترب من شاهد القبر ، ومن يمين الكادر يدخل «ونيس» مسرعا بظهره .. يتقدم بضع خطوات ثم يقف.. يتراجع خطوتين وهو ينظر إلى شاهد قبر أبيه وقد تغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة .. يلتفت بوجهه فى أسى ويقترب من الصخرة .. تقترب آلة التصوير منه قليلا يخبط رأسه فى الصخر.. ثم يمسك رأسه بكلتا يديه ويتقدم نحو الكاميرا حتى يغطى المنظر بأكمله بجلبابه الأسود .

٢ ـ فى مشهد ضرب الغريب ، لقطة عامة يظهر فيها الغريب فى منطقة رملية والريح تدفع بالرمال ، يتقدم الغريب عدة خطوات ثم يقف فزعا .. يدخل من يمين الكادر أحد أهل الجبل ومن يسار الكادر يدخل رجل آخر منهم .. ويأتى من خلف الغريب رجل ثالث يحمل عصا ، ويتقدم الأولان نحو الغريب حتى تجعل ملابسهم الكادر أسود تماما .. ونسمع صوت ضربات العصا وصياح الغريب الذى يبرز رأسه من بين أقدام الرجال متوجعا .

ج ـ تحريك آلة التصوير على النحو الذى يؤدى إلى الاحتفاظ بحجم الممثل ثابتا فى الكادر لتؤكد على نقل لسان حال ذلك الممثل إلى المتفرج ، وذلك كما فى اللقطات التالية :ـ

١ ـ القطة قبل الأخيرة فى المشهد الذى يهرع فيه «ونيس» إلى قبر أبيه والسابق الإشارة إليه فى البند السابق ، لقطة عامة نرى فيها «ونيس» وهو واقع على الأرض ويبدأ فى النهوض وآلة التصوير تتحرك معه حركة رأسية إلى أعلى ... يقف ويقترب منا ويتغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة ... ويظل «ونيس» يتقدم إلى الأمام فى خطى مترنحة وآلة التصوير تتحرك شاريو إلى الخلف محتفظة بحجمه فى الكادر ثابتا أثناء تراجعها معه إلى الخلف .

٢ ـ فى نهاية المشهد النهارى فى بيت مراد وبعد آخر لقاء «لونيس» مع «زينة» حيث أدت النظرات المتبادلة بينهما إلى الكثير مما يمكن أن يقال ولعله قد آلمه أنه قد اكتشف حقيقة مهنتها ، نرى لقطة متوسطة قريبة يظهر فيها «ونيس» مطأطئ الرأس فى يسار الكادر ويدلف مراد إلى خلفية الصورة من اليمين ويقف خلف «ونيس» ... يتقدم ونيس خطوتين وشاريو معه للخلف.. ومراد يلاحق «ونيس» فيلتفت له «ونيس» مستديرا بظهره ويدفعه بيده اليمنى دفعه قوية فى وجهة فيترنح مراد بعنف ويدخل أولاد العم الثلاثة فى الخلفية ليمسكوا به قبل أن يسقط ويصبح «ونيس» محذرا مراد وأولاد عمه أن يراهم فى طريقه يوما ما ويستدير بوجهه ويتقدم فى خطاه خارجا من بيت مراد وشاريو للخلف معه محتفظا بحجمه طوال الممر حتى نهاية المشهد .

٣ ـ فى مشهد لقاء «ونيس» بأيوب وبعد أن خطف «ونيس» القلادة من أيوب وأيوب يطالب «ونيس» بإعادة القلادة إليه ، نرى لقطة متوسطة وأيوب يتقدم بخطوات بطيئة وشاريو للخلف محتفظا بحجمه فى الكادر وخلال الشاريو يدخل «ونيس» بظهره من يمين الكادر و«أيوب» فى الناحية اليسرى من الكادر، وتلمع عينا «أيوب» من الغيظ ويستمر مندفعا نحو «ونيس» وشاريو للخلف معهما وهو يطالبه بإعادة القلادة إليه .

٤ ـ فى نهاية اللقطة الأخيرة من مشهد صعود «ونيس» إلى سفينة المنشية وبعد اختفاء «ونيس» و«أحمد كمال» تدخل ساق «البدوى بك» من يسار الكادر ثم يتقدم فى خطاه نحو حاجز السفينة كما شرحنا عند تناول هذا المشهد من قبل وقد آلم البدوى أن «أحمد كمال» لم يشركه فى لقاء «ونيس» وربما يحس بالقلق على «أحمد كمال» .

د ـ اختيار عناصر تكوين المناظر على النحو الذى يؤكد مصرية المواقع وانتماءها إلى موضوع الفيلم .

إن موضوع فيلم المومياء هو تلك الشريحه المعزولة من مجتمع الجبل الذى يعيش على تراث حضارى يكمن فى باطن الأرض من تحته دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله . ولتأكيد مصرية الفيلم اشتملت التكوينات التصويرية على الآثار والجبل والصحراء ومعابد الفراعنه والنيل وما يجرى به من سفن . وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة لا تظهر فى «المومياء» إلا من خلال أفندية الآثار ، القادمين منها.. وما يميزهم بالنسبة لأهل الجبل هو ملابسهم والكتب التى يحملونها بعد أن قرءوها والطربوش الذى يميزهم عن الخواجات . وأحداث الفيلم ترجع إلى عام ١٨٨١ ، ولكن أهل الجبل لم يعرفوا سوى النيل والجبل والصحراء وآثار الفراعنة ومعابدهم التى لعب فيها أولادهم ومقابرهم التى اتخذوها مساكن لهم . وتلك هى عناصر تكوين صور فيلم «المومياء» ، كما يتضح من استعراض اللقطات التالية :ـ

١ ـ فى بداية مشهد قتل شقيق «ونيس» نرى لقطة متوسطة قريبة للأخ الأكبر وهو يمضى إلى مصيره المحتوم ونراه من جانبه وبان معه من اليسار إلى اليمين ... ويبتعد بظهره مواجها لنا حيث نراه يسير على تل رملى أصفر ناعم وفى الخلفية يبدو فوق خط الرمال والأفق شراع قارب .

٢ـ وفى المشهد نفسه بعد مصرع الشقيق ، نرى لقطة عامة على المياه والكاميرا تتحرك رأسيا من أعلى إلى أسفل ويقذف جسد القتيل فى الماء .

٣ ـ وينتهى ذلك المشهد بلقطة عامة نرى فيها مقدمة القارب والكفين المزسومين عليها ظاهرين ... بان مع زوم بسيط لتركز على المقدمة ثم تثبت آلة التصوير ويستمر القارب فى حركته .. مقدمته ثم هيكله إلى أن يخرج تماما من الكادر ولا يبقى أمامنا إلا موجات ماء النهر التى تعكس أشعة الشمس الذهبية .

٤ ـ اللقطة العامة الواسعة على معبد جنائزى فى البر الغربى وبان من اليمين إلى اليسار لنرى الصحراء وبعض الخضرة وبعض أطلال المعابد ونسمع صوت «أحمد كمال» :ـ معبد لكل فرعون .. تحتمس الثالث فاتح أول إمبراطورية عرفها التاريخ .

٥ ـ اللقطات التى تم تصويرها فى مدينة «هابو» حيث يلتقى «ونيس» مع الغريب بعد أن ضربه أهل الجبل ، وكذلك «ونيس» قد ضربه رجال «أيوب» ، وعددها ثمانى لقطات تؤكد على ضآلة كل من «ونيس» والغريب بجانب الآثار وفى إحدى اللقطات يتلمس «ونيس» العلامات الهيروغليفية المنقوشه على الحائط الذى كان يزكع مستندا إليه وهو يسمع إلى الغريب يشرح له ما علمه عن سبب قدوم الأفندية .. ويخبط «ونيس» رأسه فى الجدار قائلا : كفى ما قلت .. جعلت الأحجار تبدو حية أمامى . وفى اللقطة قبل الأخيرة فى ذلك المشهد وهى لقطة عامة نرى جدار معبد «هابو» وآلة التصوير تتحرك رأسيا إلى أعلى على الجدار المليء بالكتابات والنصوص الهيروغليفية .

٦ ـ واللقطة قبل الأخيرة من الفيلم ، لقطة عامة واسعة وآلة التصوير على مستوى منخفض ونرى ماء النيل والأعشاب وعلى البعد يبدو ونيس كنقطة ونراه من ظهره وهو يمضى مبتعدا، أما اللقطة الأخيرة فهى أيضا لقطة عامة واسعة ، نرى فيها المنشية (مركب الأفندية) كنقطة مضاءة تبتعد .. ثم تتحول الصورة إلى كادر ثابت وتنزل كلمات «انهض ، فلن تفنى، لقد نوديت باسمك ، لقد بعثت..» ثم اختفاء ، تدريجى . لاشك أن شادى يستنهض همة المصريين جميعا بتلك الكلمات .

٧ ـ أما التكوينات الخاصة بالجبل فقد اشتملت عليها لقطات خبيئة الدير البحرى فى كلتا المرتين اللتين رأيناها فيهما فى الفيلم ، المرة الأولى عندما أخذ الأعمام «ونيس» وشقيقه لتعريفهما بالسر ، والمرة الثانية عندما ذهب إليها أحمد كمال ورجاله .

ثالثا ـ الكشف عن الصفات الإنسانية لبشر غير عاديين :

هناك أسلوب فى الإبداع التصويرى بآلة التصوير [٧] ، يقوم على إظهار الصفات الإنسانية لأناس غير عاديين[٨] فى الصور الفوتوغرافية. ولم يلجأ شادى إلى هذا الأسلوب فى الكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل ، فلقد اختار لهم قالبا يجمع بين النقيضين وترك المواقف تكشف عن إنسانيتهم وكان هدفه أن يفهم مشاهد الفيلم ما يحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجو ومن الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات .. ومن الجبل الواقف خلفهم غامضا .. ومن المراكب القادمة فى النيل... فحتى لصوص المقابر قدمهم شادى بإحساس بالجلال فى ملابسهم وتحركاتهم .. كما قدم تلخيصا مركزاً

للعائلة فى الصعيد .. الإحساس الطاغى بالاحترام والكرامة ... وكل هذا لا نرى منه فى الفيلم إلا معناه أو رائحته الخاطفه.. ومجرد الإحساس المكثف لمجموع التقاليد التى تحكم هذا المجتمع(٩) ومن أمثله اللقطات التى تكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل بالصورة السينمائية وما توحى به للمتفرج ، وليس بالحوار المباشر ، ما يلى:

١ - تجفل وجه العم الأكبر عندما سمع أخاه يبلغ شقيق «ونيس» أن أباه قد شاء أن يعلم سر الدفينة ولو كان حيا الآن لشاء أن يحرم من حياته ، ويفهم العم الأكبر أن أخاه قد أصدر الحكم بالإعدام على شقيق «ونيس» ، ويجفل لذلك، ونسمع صوت وضع القلادة على الأرض من خارج الكادر .

٢ - اللقطات التى صورت رحيل شقيق ونيس وما توحى به من ثقة فى صحة القرار الذى اتخذه ، وهو يسعى إلى حتفه دون أن يدرى ، وفى نهاية الفيلم يتأكد لنا أنه رمز لرواد التنوير الذين بعثوا مصر من كبوتها فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقد تأثر به «ونيس» - دون أن يدرى - وخلص أهل الجبل من عيش الضباع ، رغم أننا سمعناه يرفض ما دعا إليه شقيقه بالحوار.

٣ - ترحيب ونيس بالغريب القادم من الوادى وكأنما أدرك «ونيس» ما يربطه به من صلات ، ولا يلتقى ونيس والغريب إلا فى أحد معابد الجدود - فى الرامسيوم فى المرة الأولى ، ثم فى مدينة «هابو» فى المرة الثانية .

ويتمثل ترحيب «ونيس» بالغريب فى استعراضه للآثار معه فى عدد ست عشرة لقطة منها عشر لقطات عامة ولقطة واحدة عامة واسعة مصورة من الخلف فنرى «ونيس» والغريب يسيران مبتعدان على هضبة رملية واسعة وترتفع آلة التصوير إلى أعلى لتتابع سيرهما وهما يبتعدان عنها إلى أن نرى فى الخلفية بعيدا بأسفل الهضبة معسكر عمل تنتشر فيه الخيام ونسمع صوتا يأتى من بعيد يدعو إلى العمل عند الأفندية وتنتهى اللقطة بالغريب فى يمين الكادر و«ونيس» فى يسار الكادر وتتحرك آلة التصوير ويتقدم الغريب ثم يتوقف بينما نرى «ونيس» بظهره ويستدير الغريب ليواجه «ونيس» . ثم قطع إلى لقطة متوسطة ينتهى بها مشهد الترحيب بالغريب فى الرامسيوم من خلال استعراض ما به من آثار وتكشف هذه اللقطة عن فرق هام يميز ابن الوادى (الغريب) عن ابن الجبل «ونيس» فالأول لابد أن يعمل ليستطيع البقاء ويذهب للعمل فى معسكر الأفندية بعد أن يودعه ونيس الذى اعتذر عن الذهاب معه.

٤ - إثارة «زينة» «لونيس» للحد الذى يدفعه إلى محاولة اعتراض حركتها فى بيت «مراد» حيث نرى فى لقطة عامة «زينة» واقفة تتابع أخذ «ونيس» للتمثال من «مراد» ، وتتقدم «زينة» خطوتين للأمام ثم تقف .. ثم تواصل تقدمها ويدخل «ونيس» بظهره من يمين الكادر .. ويمد يده اليسرى نحو الجدار ليحول دون استمراره فى التقدم وكأنه لا يريد لها أن تغيب عنه .. تنتظر له «زينة» لحظة فتسقط ذراعه إلى جانبه مفسحا لها الطريق وتتجاوزه «زينة» وبان وشاريو معها وهى مستمرة فى سيرها وصوت مراد يصل إلينا يخبر ونيس أن أيوب سيأتى اليوم لأخذ العين الذهبية . وفى اللقطة التالية نرى رد فعل ونيس لخروج زينة فيدفع مراد دفعه قوية فى وجهه ويتلقفه أولاد عم ونيس .

٥ - فى مدينة «هابو» حيث يصل ونيس بعد أن ضربه رجال أيوب واستعادوا منه العين الذهبية وبعد أن اهتدى إلى الغريب داخل المعبد من سماعه صوت أنينه ، نرى ونيس فى لقطة عامة معدة بآلة تصوير محمولة على اليد من داخل المعبد.. وتتقدم ونيس بجوار أحد أعمدة المعبد ويقترب حتى يصل إلى الجدار وتستدير آلة التصوير مع «ونيس» ، ليتحول الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة كى نرى الغريب فى يمين الكادر فى الخلفية و«ونيس» على اليسار فى مقدمة الكادر ويطلب منه الغريب الرحمة وهو يزحف متراجعا ليبتعد عن «ونيس» ، وهو يخبره أن أهل الجبل هددوه بالقتل إن لم يرحل ونرى ونيس من ظهره وهو يتقدم بالعرض عبر الرواق ليقترب من العمود الذى افترش الغريب الأرض عند قاعدته ونرى «ونيس» ، من ظهره يمين الكادر والغريب يواجهنا إلى اليسار فى خلفية الكادر ويسأل «ونيس» الغريب عما يفعله الأفندية ويتراجع الغريب فى انكسار فيسأله ونيس ألا يخشاه فهو جريح مثله وينزل راكعا على الأرض وآلة التصوير معه .

٦ - مجموعة اللقطات العامة فى نهاية الفيلم لأهل الجبل وقد خرجوا لوداع المومياوات وهى فى طريقها إلى المنشية - لقطة عامة للوادى والشمس قد بدأت فى الشروق ونرى من بعيد مجموعة سيدات بملابس سوداء يتقدمن نحو آلة التصوير. وبعد لقطتين عامتين أخريين للموكب ومودعيه من أهل الجبل نصل إلى لقطة عامة تنبئ بوصول الموكب إلى المنشية وفى هذه اللقطة نرى تابوتين محمولين والموكب الجنائزى يمضى فوق تل بسيط الارتفاع وسط أخدودين بهما سيدات يواكبن الموكب فى سيرهن وكأنهن

ضمن لوحة جنائزية فرعونية يمثلن نائحات مصر القديمة ونرى خلف أحد التوابيت نورسًا عليه تمثال لأنوبيس.. شاريو مستمر مع حركة الموكب وفي آخر الشاريو نرى المنشية والدخان يتصاعد من مدخنتها إلى السماء ونسمع صوت زمارتها يعلو. وقد شارك ونيس فى وداع المومييات فنراه فى أربع لقطات بين لقطات جمهور المودعين فور وصول الموكب إلى المنشية، ففى لقطة عامة نراه بجلبابه وخلفه بضع سيدات متشحات بالسواد ويتقدم ونيس صوب آلة التصوير وأثناء اقترابه تتحرك آلة التصوير إلى أعلى بالكاد لتحويل الكادر إلى لقطة متوسطة وهو يرفع يديه ويغطى وجهه حزينا مع بان بسيط معه أثناء تقدمه. وفى اللقطة الثانية، وهى لقطة متوسطة، نرى فيها «ونيس» ويده على وجهه حزينا بائسا، بان معه إلى اليسار وهو يهبط تلا منخفضا حتى يقترب من النيل فيقف ويرفع يده عن وجهه وينظر نحو السفينة. ثم قطع إلى لقطة عامة واسعة للسفينة تمضى متلألئة بأضوائها ونرى الأشجار على الضفة الثانية ويشتمل الكادر على بضع سيدات واقفات يتابعن الموكب. واللقطة الثالثة «لونيس» لقطة متوسطة تبدأ من حيث انتهت اللقطة الثانية له ونراه ناظرا نحو اليسار (نحو السفينة) يرفع يده إلى صدره وتؤدى حركة آلة التصوير إلى أن نراه من ظهره ويتحرك وبان معه لليمين وهو يقترب من النهر ويتحول الكادر فى نهاية هذه اللقطة المتوسطة إلى لقطة عامة واسعة ثم تصويرها بآلة التصوير على مستوى منخفض فنرى ماء النيل والأعشاب على ضفته وعلى البعد نرى ونيس من ظهره يمضى مبتعدا ويبدو كنقطة. لقد أنجز مهمته وأدرك أنه ألحق الخراب والإفلاس بقبيلته وأشك أنه أدرك أنه حقق ماهيأه شقيقه لتحقيقه.

رابعا ـ الشد الكهربى القائم بين كل لقطة والتى تليها:

يتحدث «شادى عبد السلام» عن فيلم المومياء، فيقول: ـ إن الأجانب كانوا يذهبون إلى ابن الجبل ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع الفقير المغلق.. فيبدأ يبيع لهم دون أن يقصد أن يبيع أو يعى ما يفعله.. ولكن رجلا أوروبيا يجيئه ويقول له: اعطنى قطعة الحجر هذه مقابل كذا.. فيعطيه له دو أن يدرك أنه يتاجر فى لحمه هو .. ومازال هذا يحدث حتى اليوم.. فما زال هناك هؤلاء الذين يتاجرون فى لحومهم أو الذين يعيشون على أنقاض الآخرين... وفى فيلم المومياء يجيئهم القاهرى المتعلم فيلتقى المصرى مع المصرى الآخر على أرضه. ولكن الاثنين مختلفان تماما وبينهما انفصال ضخم جدا بين المدنية التى يمثلها هذا وذاك وإن كان يربطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة.. ولذلك فأنت تلاحظ فى الفيلم أن الشابين الصعيدى والقاهرى يتبادلان فى النهاية بضع كلمات.. بينما ظلا قبل ذلك يكتفيان بالنظر كل منهما للآخر.هذا اللقاء بين المدنيتين هو محور الفيلم.. وليست حكاية المومياء والفراعنة التى يمكن أن تحدث لأى ناس من أى فئة فى أى مجتمع لأنها حادثة حقيقية.. ولكن لم تكن الحادثة فى ذاتها هى التى أثارتنى لعمل الفيلم وإلا أصبح فيلم بوليس وحرامية وإنما هذا اللقاء الغريب الذى نتج عنه الاكتشاف أو قراءة الماضى[٣].

وكما شاهدنا فى الفيلم فإن أفندية القاهرة لم يدخلوا فى أى صراع مباشر مع أهل الجبل، أولا لأنهم لا يعرفون تمام المعرفة أن أهل الجبل يملكون سر الدفينة، وثانيا لأن الصراع هنا لا يدور من الخارج بل داخل القبيلة ذاتها. بهذه الرؤية تناول شادى موضوع فيلم المومياء وهى رؤية مركبة غاية التركيب لكنها الرؤية الوحيدة التى تسمح بتصوير العمق الحقيقى لمثل هذا الموضوع، رؤية ليس من السهل تجسيدها وتحقيقها إلا فقط بواسطة فن السينما. وأدى توافر الصفة السينمائية فى لقطات الفيلم إلى قيام شد كهربى بين كل لقطة والتى تليها، فمهما طالت مدة أية لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر، وعندما يتأمل المتفرج ما رآه على شاشة العرض فإنه يكتشف أن كل لقطة فى الفيلم قد مهدت للقطة التالية لها، وأهلته لاستيعاب مضمونها. ومع ضبط إيقاع الفيلم، تحقق هذا الهدف حتى فى أكثر مشاهد الفيلم بطئا، وهو مشهد بيت العائلة الذى يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم ويحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج، وبالفعل تحقق هذا التركيز ونشأ من الإيقاع البطىء الذى يدفع المتفرج إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ولو ليتساءل: ماذا يريد أن يقول؟[٩]وقام الشد الكهربى بين لقطات هذا المشهد بالمحافظة على هذا التركيز الذى هدف مبدع الفيلم أن يولده لدى المتفرج حيث عبر عن عزلة أهل الجبل بتقديم أبطال هذا المشهد محبوسين فى حجرة ويتفرج عليهم «ونيس» دون أن يشاركهم النقاش وتتمثل أهمية هذا المشهد فى الحقائق التى يستخلصها الرائى منه، وهى:ـ

١ ـ حرص شيوخ القبيلة على سر الدفينة وأن من يعرف هذا السر ولا يحافظ عليه يدفع حياته ثمناً لذلك، مهما كان مركزه فى القبيلة وهذه رسالة وصلت إلى «ونيس» أيضا.

٢ ـ رفض شقيق «ونيس» لأسلوب حياة القبيلة بعد أن عرف أنهم وهو معهم يعيشون على العبث بالموتى.

٣ - التناقض فى شخصيات أهل الجبل فهم يقدمون كل ما يخص موتاهم ويحرصون على عدم إزعاجهم فى مرقدهم (الشيخ سليم) وفى الوقت نفسه ينتهكون حرمة الموتى الآخرين، أجدادهم، ولم ينج من هذا التناقض سوى شقيق ونيس فقد أعلن استياءه من أبيه وتمرد على عبثية الضياع واتخذ موقفا إيجابيا وقرر الرحيل عن الجبل والقبيلة ولم يكن أنانيا فقد حاول أن ينقذ ونيس أيضا من ذلك التناقض ولم يستجب ونيس، فقد ساءه أن شقيقه قد آلم أمهما ولم يحترم ذكرى أبيهما وقد رأينا «ونيس» يهرع إلى قبره قبل هذا المشهد وفور نزوله من الجبل بعد أن اطلع على سر الخبيئة بناء على رغبة أبيه.

٤ - احترام شيوخ القبيلة لسيدة الدار (الأم) ودعاؤهم لها بأن يقدرها الله على احتمال المكتوب، فهى فى سبيلها إلى أن تفقد ابنها الأكبر وبالكاد بعد أن فقدت زوجها.

٥ - تجسيم الصراع النفسى الذى يعانى منه «ونيس» وفداحة ثقل السر الذى كشفوه له، والتى زادت فداحته بعدما سمعه من نقاش بين شقيقه وشيوخ القبيلة فلقد أطلعه شقيقه على مصير مظلم، صحراء عليه أن يسيرها وحده خائفا من المشاعر والذكرى مفتقراً إلى الإرادة لأن ينسى ما كان بالأمس حقيقة له ويلوم شقيقه على أنه كشف له عن كل ذلك ولماذا هو أخوه...

لقد جاءت صحوة «ونيس» على يد شقيقه.. أحد أهل الجبل ولم تأت من خارج أهل الجبل.. وهذه هى عظمة مصر التى عبر عنها شادى بأسلوب سينمائى يحث المتفرج على التأمل والتفكير فيدرك عظمة مصر دون شعارات ودون افتعال. فيدرك ونيس الذى دفع حياته ثمنا لموقفه يمثل أحد أبطال مصر الذين يهبون من حين إلى آخر لدفع أهلهم إلى تقويم أساليب حياتهم وتقويم ما اعوج من أمورهم وكم جادت أرض مصر بهؤلاء الأبطال طوال تاريخها العريق.

ولم تضع حياة شقيق «ونيس» هباء، فإن وصول نبأ اغتياله إلى «ونيس» هو الذى سيدفعه بعد ما مر به من حيرة ومعاناة إلى تسليم الخبيئة لأفندية القاهرة الذين يستطيعون صونها وحمايتها من عبث أهل الجبل بها وحينئذ تنهض مصر فهى لن تفنى طالما هناك من يحرص عليها (يناديها باسمها) فتبعث مما عانت منه من رقاد وخمول. وقد قدمنا فى السرد السابق نموذجًا يعبر عن الشد الكهربى الذى يصل بين لقطات ومشاهد فيلم المومياء.

وهذا الشد الكهربى نشأ من التخطيط الدقيق للتعبير السينمائى الذى لجأ إليه شادى لبلورة المشاكل التى واجهتها مصر فى تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر، زمن أحداث الفيلم.

خامسا - احتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس:

يحتفظ الفيلم من بدايته إلى نهايته بجو الشعائر والطقوس، فأول ما يطالعنا فى طيبة مع نهاية الليل مشهد طقسى مهيب، يدفن فيه الشيخ سليم. وينتهى الفيلم بلقطة عامةواسعة والكاميرا بمستوى منخفض نرى على الشاشة ماء النيل والأعشاب وعلى البعد يبدو «ونيس» كنقطة يبتعد عنا بظهره قطع إلى لقطة واسعة والمركب تبتعد فى الأفق وهى نقطة مضاءة وتتحول الصورة إلى كادر ثابت وتنزل كلمات

انهض

فلن تفنى

لقد نوديت بأسمك

لقد بعثت

اختفاء تدريجى

وفيما بين البداية والنهاية تتتالى على النحو التالى اللقطات التى توحى باحتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس:

١ - المشهد الثانى - نهار - مقابر الحريات

لقطة عامة للجبل وسيدات متشحات بالسواد منتشرين فى الجبل مع صوت نواح.

٢ - فى المشهد نفسه بعد أن استقرت آلة التصوير على الشاهد والتابوت أمامه ورأينا الشقيقين - أولاد الشيخ سليم - مواجهين لنا بظهرهم، قطع إلى لقطة متوسطة من مواجهة ونيس وشقيقه حيث ونيس على يمين الكادر وشقيقه على يسار الكادر وتابوت الشيخ سليم يشغل الجزء الأسفل من الكادر أمامهم.. وتدخل يد من يمين الكادر ترفع غطاء بلون أزرق موضوع فوق التابوت.

٣ - فى المشهد نفسه لقطة عامة بعض السيدات واقفات متشحات بالسواد والأم تخطو فوق تل بسيط لتنزل والكاميرا شاريو لليسار معها. ومن خلال الشاريو نرى فى مقدمة المنظر رجالا يحملون التابوت الفارغ خارجين بعد أن انتهوا من مهمتهم وتتقدم الأم حتى تصل إلى شاهد القبر وتركع بجواره.

٤ - فى المشهد رقم ١٠ - نهار - وادى الملوك

لقطة عامة واسعة على معبد جنائزى فى البر الغربى وبان من اليمين إلى اليسار حيث نرى الصحراء وبعض الخضرة وبعض أطلال المعابد ثم قطع إلى لقطة متوسطة «لأحمد كمال» وهو يتقدم بوجهه نحو آلة التصوير وزوم مع بان ليصبح الكادر فى حجم لقطة متوسطة قريبة ويهم «أحمد كمال» بالجلوس مع حركة رأسية لآلة التصوير إلى أسفل حتى جلوسه ويلتفت «أحمد

كمال، ناحية يسار الكادر عندما نسمع معه صوت نحيب يأتى من بعيد ويتساءل أحمد كمال عن هذا الصوت.

قطع إلى لقطة عامة واسعة على هضبة رملية منخفضة فيها بعض السيدات بملابس سواد متناثرات فوق الهضبة قطع على لقطة متوسطة «للبدوى بك» وهو يخبر «أحمد كمال» أن كبير العائلة قد مات بالأمس.

٥ ـ زيارة ونيس الأخيرة لقبر أبيه قبل أن يكشف سر الخبيئة لأفندية القاهرة فنراه فى لقطة عامة واقفا أمام شاهد قبر أبيه ويبدأ فى الركوع أمام القبر... شاريو للخلف ويدخل «مراد» من يسار الكادر وينادى «ونيس»... لقد جاء له بأخبار مصرع أخيه...

٦ ـ الموكب الجنائزى للمومياوات وهى فى طريقها إلى المنشية ويتألف من عدد ثلاث وعشرين لقطة، بالإضافة إلى الإحدى عشرة لقطة التى تصور وداع أهل الجبل للمنشية وحمولتها القيمة والتى ينتهى بها الفيلم.

٧ ـ الكفان المرسومان على المركب.

ولقد ظهرا فى خمس لقطات بالفيلم، لعلها نذير شؤم رأيناهما للمرة الأولى فى لقطة قريبة على جانب القارب الذى استقله شقيق ونيس.

ورأيناهما للمرة الثانية بعد أن قذفوا بجسد شقيق «ونيس» فى الماء بعد اغتياله فظهرت مقدمة القارب فى لقطة عامة والكفان المرسومان ظاهران عليها... وتلك هى اللقطة السابقة مباشرة للقطة وصول المنشية.

ونراهما للمرة الثالثة بعد أن أفاق ونيس من غفوته بعد أن اعتدى عليه رجال «أيوب»، فبعد لقطة عامة نرى فيها «ونيس» على الشاطئ يحث خطاه وشاريو للخلف معه أثناء سيره وجبهته تغطيها الدماء، قطع إلى لقطة عامة للقارب ذى الكفين يرسو بجوار الشاطئ وشاريو للأمام على هذا القارب والرمال التى تحجبها بعض الشىء وتتقدم آلة التصوير مع تحركها فى حركة رأسية إلى أعلى أثناء تقدمها ونرى الكفين المرسومين عليها. ونراهما للمرة الأخيرة بعد هروب الرجلين الذين فاجأهما ونيس يعدان بعض الشهود وفى أثناء مطاردة «ونيس» لهما قبل أن يصل إلى مدينة «هابو»، فنرى لقطة عامة للقارب الذى يحمل الكفين حيث نرى مقدمته فقط ونرى تلا رمليا مائلا يمين الكادر يخص بقية جسم القارب.

ولا يرد ذكر لهذين الكفين فى حوار الفيلم إلا عندما يذهب مراد إلى ونيس عند قبر الشيخ سليم ليخطره بمصرع شقيقه.

٨ ـ العين الذهبية، رمز الصراع بين أهل الجبل:

وقد رأيناها للمرة الأولى فى زيارة ونيس وشقيقه مع عميهما لخبيئة الدير البحرى وكيف انتزعها العم الأكبر فملأت وجه ونيس بالهلع والفزع.

ورأيناها للمرة الثانية فى مشهد بيت العائلة حيث يسأل العم عن سبب عدم حمل القلادة (العين) الذهبية «لأيوب» التاجر والأخ الأكبر (شقيق ونيس) يعيدها إلى عميه مطالبا إياهما بأن يحملوا وحدهم هذه الذنوب ونراه للمرة الأخيرة فى يده يرد بها على ما أعلنه له عن توقف تجارة الآثار. ويمد «ونيس» يده اليمنى وينتزع القلادة من «أيوب» ويتراجع خطوتين وبان معه لليمين وصوت «أيوب» يطالبه بأن يعيدها إليه. ويستردها أيوب بالقوة.

سادسا ـ الاستغلال المتميز للقاءات المباشرة فى الفيلم:

تميز فيلم المومياء بالعظمة والقوة التى استغلت بهما اللقاءات المباشرة فى الفيلم مهما كانت بسيطة فى مظهرها إلى الحد الذى جعل جون راسل تايلور(١) يصف استغلال شادى لتلك اللقاءات بأن شادى عثر وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة على لغة جديدة مدهشة عجيبة خاصة به.

وتتمثل اللقاءات المباشرة فى الفيلم فيما يلى:

١ ـ لقاء ونيس وزينة

بعد سماع صوت سارينة المنشية ـ مركب الأفندية ـ يخرج «ونيس» من معبد رمسيس الثانى فنرى جدران المعبد فى لقطة عامة تظهر فيها جدرانه من الخارج... بان من اليسار إلى اليمين مع حركة رأسية لآلة التصوير إلى أسفل بقدر يسير حتى نصل إلى مدخل المعبد. قطع، على لقطة متوسطة لونيس وهو يسير بالقرب من تل رملى والكاميرا بان معه من اليسار إلى اليمين.. ونرى فى أقصى الخلفية امرأتين متشحتين بالسواد ـ وإن كان على نحو مخالف لزى نساء الجبل ـ يقف «ونيس» ويلتفت لنراه بظهره فى الجزء الأيمن من الكادر، ونرى المرأتين «زينة» وابنة عم مراد فى الخلفية تشغلان الناحية اليسرى من الكادر.

قطع على لقطة متوسطة للمرأتين حيث نرى «زينة» فى يمين الكادر وابنة عم مراد فى يسار الكادر، المرأتان تنظران نحو خارج الكادر وتتهامسان.. ثم تنزلان التل متجهتين لأسفل حتى بحجبهما تماما التل الرملى الذى تهبطان من عليه.

لقد واكب لقاء «ونيس» الأول مع «زينة» الأحداث التالية:

أ ـ وصول المنشية (سفينة الأفندية

إلى طيبة.

ب ـ تجمع أفراد القبيلة لاستطلاع سبب وصول المنشية فى ذلك الوقت من العام .

ج ـ ونيس بمفرده يحاول ان يكتشف ما يدور حوله .

د ـ وصول رسول إلى العم الأكبر يبلغه بمصرع شقيق «ونيس» ، ويوصى العم الأكبر بمراقبة «ونيس» ، على البعد كالظل ويحذر من أن يصيبه سوء .

هـ ـ ينطلق ثلاثة من أولاد العم بناء على نصيحة العمين للبحث عن مراد .

و ـ على تل رملى فى لقطة عامة يلتقى أولاد العم مع «مراد» ، و«زينة» وابنة عمه ، ويرفض «مراد» ، أن يدلى إليهم بأية بيانات عن «أيوب» أو يتعاون معهم كخادم «لأيوب» كما كان من قبل بعد أن أخبر أولاد العم أن سيدته «زينة» قد جاءت لتفتح دكاناً صغيرا قرب الميناء لخدمة الأفندية وأنه وأبنة عمه سيساعدانها .

وفى اللقاء الأول «لونيس» مع «زينة» لا تستحوذ على اهتمامه ولا تبعد تفكيره عن أفندية القاهرة .

٢ ـ لقاء ونيس مع أحمدكمال

بعد انصراف «مراد» و«زينة» وابنة عمه بعد أن أبلغ «ونيس» أنه سيحوم ويتجسس ليعرف سبب مجىء الأفندية ، قطع إلى لقطة عامة نرى فيها ونيس وهو يسير من اليمين إلى اليسار يحجبه خط رملى فى مقدمة الكادر بحيث لا يظهر إلا نصفه العلوى فقط وتتحرك آلة التصوير حركة استعراضية (بان) معه من اليمين إلى اليسار وتحجب الرمال أغلب جسمه ولانرى إلا وجهه وجزءا من صدره ثم يقترب مرة أخرى ومع اقترابه ترتفع آلة التصوير فى حركة رأسية إلى أعلى بحيث يظهر جسمه مرة أخرى ولتصبح اللقطة فى حجم لقطة متوسطة . ثم قطع إلى ، لقطة عامة نرى رئيس البدو يسلم على «أحمد كمال» وحولهما البدو والجنود على الجياد . يقترب «أحمد كمال» من آلة التصوير وتتحرك آلة التصوير معه فى حركة رأسية إلى أعلى أثناء صعوده التل الرملى مع بان لليمين أثناء حركته من اليسار إلى االيمين وزوم أيضًا ويقترب حتى يصبح االكادر فى حجم لقطة متوسطة قريبة ويدخل رأس «ونيس» ليصبح أحمد كمال بعد اقترابه يسار الكادر و«ونيس» فى يمين الكادر .. ينظران لبعضهما بعضا ثم يخرج «أحمد كمال» من يمين الكادر ويلتفت «ونيس» ناحيته متابعا إياه .. ثم قطع إلى ، لقطة متوسطة لأحد الأثريين جالسا داخل الكارتة ونرى فى يسار الكادر «أحمد كمال» بظهره يتقدم خطوتين مقتربا من الأثرى ويستدير ناظرا ناحية «ونيس» خارج الكادر وينتهى هذا المشهد بلقطة عامة «لونيس» واقفاً كتمثال جامد فوق التل الرملى ، ويصدق عليه وصف الأثرى له فى اللقطة السابقة بأن نظراته غريبة وكأنها لتمثال عادت إلنيه الحياة .

٣ ـ لقاء ونيس مع أيوب

انتهى مشهد ضرب الغريد ، بلقطة عامة بعيدة للجبل وقمته وحوله ضياء ناصع وبعدها بدأ مشهد مركب أيوب ، وفى عدد تسع لقطات معظمها لقطات عامة تم استعراض أبهة «أيوب» وأناقته وثرائه المتمثلة فى ملابسه وفيمن يعكفون على خدمته وفى اللقطة العاشرة من هذا المشهد تم لقاء «ونيس» مع «أيوب» على النحو التالى ... الكادر خال تماما .. يدخل «ونيس» من يمين الكادر فى لقطة متوسطة ناظرا لليسار ممسكا بيده اليمنى التمثال الذى استرده من مراد وابنة عمه .. يقف لحظة ثم ينزل المنحدر البسيط وبان لليسار معه حتى يقف قبالة «أيوب» .. ونرى ونيس فى يمين الكادر بروفيل لليسار .. وأيوب فى يسار الكادر بروفيل لليمين .. «أيوب» يقدم تعزيته «لونيس» .. ويصيح فيه «ونيس» بأن حضوره لم يعد مرغوباً فيه بعد اليوم .. ويعجب «أيوب» من رده وهو يمد يده نحو التمثال الذى يمسكة «ونيس» .. ولكن «ونيس» يبعد التمثال عنه وهو يقول له إن هذه التجارة قد توقفت، يستخرج «أيوب» العين (القلادة) الذهبية من عباءته وهو يقول «أى تجارة أخرى تعرف إذ إنك لا تعرف حتى هذه» ينظر إليه و«ونيس» مستغربا ويمد يده اليمنى وينتزعها منه ويتراجع خطوتين وبان معه لليمين وصوت أيوب يطالبه بأن يعيدها إليه، قطع إلى لقطة متوسطة أيوب يتقدم فى خطوات بطيئة وشاريو للخلف محتفظا بحجمه .. وخلال الشاريو يدخل «ونيس» من يمين الكادر بظهره وأيوب فى يسار الكادر .. تلمع عينا «أيوب» من الغبظ ويستمر مندفعا ناحية «ونيس» وشاريو للخلف معهم وهو يقول .. أعدها إلى .. لقد دفعت ثمنها كما دفعت من مالى كل ثروة قبيلتك الجائعة، قطع إلى وجهة نظر أخرى (أمورس عكسى) «ونيس» يمين الكادر و«أيوب» يسار الكادر .. «أيوب» ، يمسك بيدى «ونيس» الإثنتين محاولا أخذ القلادة .. ونيس يرفع القلادة ويضمها إلى صدره ويتراجع «أيوب» خارجا من يسار الكادر .. قطع إلى لقطة متوسطة أيوب يرفع يده آمرا رجاله «خذوها منه ولو كانت تعنى حياته» يندفع رأس رجل

وبان معه لليمنين مارا أمام أيوب إلى أن يأخذ مكانه على يسار الكادر و«ونيس» على يمين الكادر ينظر «ونيس» فى توجس ويتراجع ثلاث خطوات ، يأتى رجل من اليمين ويدخل خلفه يوقفه ويضع عصاه خلف ظهر «ونيس» .. يتقدم الرجل فى مقدمة الكادر من «ونيس» ويمسك بيد «ونيس»التى يرفعها إلى أعلى ممسكة بالقلادة (العين) الذهبية وترتفع آلة التصوير فى حركة رأسية إلى أعلى على يديه المرفوعتين ويأتى صوت «أيوب» من خارج الكادر «لن تكون هناك تجارة بعد الآن وليتضور رجالكم جوعا ولتحمل نساؤكم الحطب .. لقد حكمت على قبيلتك .» ثم قطع إلى لقطة متوسطة قريبة .. رجل بعباءته السوداء يشغل يمين الكادر ككتلة سوداء و«أيوب» يواجهنا فى منتصف الكادر وتقدم رجل آخر من يسار الكادر حيث يدخل تدريجيا حاملا عصاه ويوجه ضربة ومع رفعه عصاه للمرة الثانية ترتفع آلة التصوير رأسيا إلى أعلى وهو يوجه ضربة أخرى ، قطع إلى شاشة سوداء مع صوت ضربة العصا الثانية ...

وهكذا ينتهى لقاء «ونيس» «لأيوب».

سابعا ـ عدم التعثر والاندفاع فى الجودة المرئية :

فيلم المومياء يعبر عن محاولة من شادى عبد السلام للتشبث بجذوره ، ليس بمعنى أن يفاخر بما يملك من آثار .. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين التى تمتد وراءه لم تفلت من يده بعد وأنه مازال يستند إليها [٣] وهى تساعده فى النهوض من كبوته مهما كانت صعوبة وجسامة العثرة أو العثرات التى سببت تلك الكبوة وإذ وضع مبدع الفيلم هذا الهدف نصب عينيه فإنه لم يندفع وراء الجودة المرئية ولم يتعثر فى السعى إلى تحقيقها. فمثلا لم يندفع شادى وراء تصوير الآثار التى يفاخر بها والإبهار بجمالها، وكان من المحتمل أن يضفى ذلك الاتجاه المزيد من الجودة المرئية على الفيلم ولكن على حساب الجودة السينمائية.

كذلك تحاشى شادى اللقطات التوضيحية [١٠] التى تبين للمتفرج أماكن الأحداث ومواقعها وتذكره بها كلما تكررت خلال السرد الفيلمى فليس هدف الفيلم هو التركيز على حادثة أو أحداث معينة . و بهذا المنطق نفسه فإن القاهرة لا تظهر فى فيلم المومياء إلا من خلال أفندية الآثار القادمين منها. وعندما قدم علماء الآثار فى بداية الفيلم لم يوضح أين اجتمع هؤلاء الرجال فما يقولونه هو المهم وليس المكان.

ولم يلجأ إلى المؤثرات البصرية الخاصة، واستخدم الفيلم الدليل الأسود[١١] فى مشهد من مشاهد الفيلم كبديل عن الاختفاء والظهور التدريجى، وذلك على النحو التالى:

١ ـ ينتهى المشهد رقم ٤(ليل ـ مقر الخبيئة) بلقطة متوسطة على البلطة فى يد العم الأكبر اليمنى يهوى بها، وتتحول آلة التصوير حركة رأسية إلى أسفل لتسقط فى ضربة واحدة على عنق المومياء ثم ضربة ثانية ويد العم الثانى تحاول استخلاص القلادة وينجح فى ذلك ويرفعها ومع حركة يده تتحرك آلة التصوير فى حركة رأسية إلى أعلى حتى يناول القلادة إلى العم الأكبر فيرفعها ومع حركة يده تتحرك آلة التصوير رأسيا حتى ترتفع القلادة أمام وجهه الذى أصبح فى يمين الكادر ، وتحجب القلادة معظم وجهه ويأمر بأن يتم حمل القلادة إلى «أيوب» التاجر وتمر شعلة أمام القلادة ثم مؤخرة رأس وشعلة ثانية ثم مؤخرة رأس تتحرك أمام القلادة ثم تهتز الشعلة من يسار الكادر . قطع إلى اللقطة الأولى من المشهد رقم٥ ـ ليل ـ الجبل، وتظلم الشاشة تماما فهذه اللقطة عبارة عن فيلم دليل أسود، عبرت عن ظلام الجبل فى بداية هذا المشهد.

٢ ـ فى نهاية لقاء «ونيس» و«أيوب» ، حيث يعتدى رجال أيوب على «ونيس»بالضرب لاسترداد القلادة (العين الذهبية) من «ونيس»، تظلم الشاشة تماما مع صوت ضربة العصا الثانية. واستخدم شادى الفيلم الدليل الأسود لتحقيق ذلك التأثير، ثم قطع إلى ظهور تدريجى ٣٦ كادر لنرى ونيس ملقى على الرمال على شاطئ النيل وآلة التصوير أخذت نظرة عين الطائر من أعلى إلى أسفل.

أهم نماذج روعة المرئيات

وفى ختام هذا المقال نلخص أهم نماذج روعة المرئيات فى فيلم المومياء، فيما يلى:

١ ـ لا جدال فى أن المواقع الأثرية التى صور فيها شادى عبد السلام معظم مشاهد فيلم المومياء، تمثل أقصى ما يطمح إليه مخرج قادر على تذوق جماليات المنظر، فهناك أطلال معابد الفراعنة بين التلال الرملية المنتشرة فى الصحراء، التماثيل العملاقة والحوائط المنقوش عليها الحروف الهيروغليفية ومتاهات عظيمة ما زالت قائمة كبنايات من الأحجار المنحوتة البناء مازال الناس يعيشون فيها. أضف إلى ذلك مجرى النيل الذى ينساب متعرجا خلال الرمال وجبل الموتى العظيم يرتفع فى خلفية المنظر. وكذلك أهل الجبل بزيهم الأسود الموحد، ويشكل كل ذلك منظراً موحشا مقبضا للصدور ولكنه أيضا يتصف بالجمال، وحول هذا المنظر يصفر الريح ليضيف إلى المنظر تأثير موسيقى غريبة غير مألوفة. ولقد كان طبيعيا أن يصمم شادى عبد السلام ملابس الفيلم بنفسه بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى

مصر والخارج. وتتأكد خبرة شادى بالصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم بالألوان المستخدمة فى تصوير المومياء باختيار الخامات المناسبة لذلك الفيلم فظهرت ملابس القبيلة - أهل الجبل - سوداء بالفعل. وظهر هذا التأثير شديد الوضوح فى لقطات موكب دفن الشيخ سليم، الذى تنعطل إليه آلة التصوير عبر ممر ضيق يبدو مشقوقا فى الجبل.

٢ - البتلات الأرجوانية التى نراها منثورة على الأرض بعد انتهاء مراسم دفن الشيخ سليم.

٣ - القلادة (العين الذهبية) التى ينزعها العم الأكبر بعنف من عنق المومياء فى زيارة «ونيس» وشقيقه الأولى لخبيئة الدير البحرى.

٤ - مركب الأفندية (المنشية)، وتحدث عنها شادى قائلا (٣) «... وهذا القاهرى جاء فى مركب من الحديد.. فهذا هو القرن العشرون قادما إليهم (يقصد إلى أهل الجبل) إذن.. الحديد والتصنيع والآلة وصفارة المركب التى تصبح ممثلا هى الأخرى وليس مجرد آلة.. فهى تظهر فى الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص فى النيل بمن عليها من القادمين من القاهرة... كما لو كانت طبقا طائرا قادما من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لنرى المريخ لنعرف ذلك».

٥ - عناية شادى الفائقة بالتفاصيل الدقيقة لملابس زينة (نادية لطفى) بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى ونمنمات كثيرة ولعل هذا هو ما يميزها عن أهل الجبل.

٦ - الشراء الذى تدل عليه ملابس أيوب ومركبه الشراعى وتعامله مع رجاله.

٧ - أحمد كمال بين توابيت خبيئة الدير البحرى. ■

الهوامش:

(١) Visuál Splendour

اصطلاح ورد فى المقال التالى

Shadi AbdElsalam/ The Night of Counting The years

Sight and Sound

Winter 1970/71

page 17

By John Russell Taylor

(٢) Mizoguchi, Kenji

مخرج يابانى (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ولد فى طوكيو

والفيلم الذى قدم ميزوجوشى للسينما العالمية كان فيلم Ugetsu Monogatari وهو فيلم يروى قصة خزاف يحاول باستماتة أن يواصل حرفته فى قرية مزقتها الحروب وذلك فى فترة القرون الوسطى. ويتقابل مع أميرة وهمية تغويه بالانتقال إلى أرض مليئة بالمباهج الحسية. وكان الكثير منها يتناول قضايا إجتماعية وخاصة اضطهاد النساء.

(٣) شادى عبد السلام حوار لم ينشر طوال ١١ سنة.

سامى السلامونى

مجلة الإذاعة والتليفزيون - العدد ٢٦٩٣ - ١٩٨٦/١٠/٢٥ الصفحات ٢٦ - ٢٩

(٤) نشرة نادى سينما القاهرة - الموسم الثالث - ٦٩/ ١٩٧٠ - العدد الثامن - الصفحة رقم ٤

(٥) التعريض المسبق للفيلم السالب الملون

سيد عبد الرحمن قلج

جماليات اللون فى السينما - الصفحات: ٨٦-٨٩

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

الحواشى - الهوامش

(٦) المرجع السابق

الصفحات من ١٤٤-١٤٧، من ١٨٣-١٩٢

(٧) Pictorial photography

(٨) Encyclopedia of pictorial photography

Volume 8, p. 1360

and

Volume11, pp. 1958- 1964

(٩) المرجع رقم ٤ - الصفحة رقم ١٣

(١٠) Establishing Shots

(١١) Black Leader



دراسـات

المومياء.. والنحت فى الزمن

يحيى عزمى

* أستاذ ورئيس قسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما وكاتب سيناريو

«لقد عثر شادى عبدالسلام وهو يبحث الحياة فى الروح المصرية القديمة، على لغة جديدة مدهشة عجيبة خاصة به. وربما نحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكى نحل شفرة هذه اللغة بالكامل. ولكن حتى بدون هذا الحجر، فإن الفيلم يؤثر فينا ويحركنا، وإن كنا قد لانفهمه بالكامل»

جون راسل تيلور

مجلة «سايت آند ساوند» يناير ١٩٧١.

«إنهم يأتون لكى يشاهدوا، ويحبون أكثر أن يروا. وإذا كان هناك كثير مما ينسج أمام أعينهم، بحيث يتسنى للجمهور أن يفغر أفواهه فى إعجاب، ستكون قد حققت على الفور نجاحًا عظيما وتصبح رجلا محبوبا للغاية.»

هكذا قال **جوته** على لسان المخرج المسرحى المخضرم فى مسرحية (فاوست).

إن ما حدث لكل من شاهدوا رائعة **شادى عبدالسلام** «المومياء» - سواء كانوا مع الفيلم أو كانوا ضده بعد مشاهدته - هو ذلك الأثر الذى تحدث عنه **جوته**: أنهم رأوا وفغروا أفواههم فى إعجاب».

فمن أين يأتى هذا التأثير عند مشاهدة «المومياء»؟ هل يأتى من أية وسيلة من وسائل الإبهار التكنولوجى كالمؤثرات السينمائية الخاصة؟ أو الاستعراض المبالغ فيه الذى يبرز الثراء الإنتاجى وضخامة العرض على شاكلة النمط الهوليوودى؟ بالطبع لا. فالعكس صحيح فى «المومياء». فالبساطة، والاختزال - الذى يقترب من حد الرمز والتجريد - هما السمتان اللتان تسودان الشاشة فى هذا الفيلم.

وبالرغم من أن الفيلم يخضع «للأسلبة» "Stylisation" فى كافة عناصرة على المستويين البصرى والصوتى إلا أن مخرجه لم يلجأ إلى أية محاولة من محاولات الاستعراض التكنيكى فى تحوير الواقع أو تشويهه سواء فى الصورة التشكيلية أو فى المونتاج أو حركة أو زوايا الكاميرا والتأكيد عليه بنحو مبالغ فيه بطريقة ملفتة للانتباه لذاتها خلال السرد. كما أنه لم يلجأ إلى أية تفاصيل فوتوغرافية من شأنها إبراز تفاصيل الواقع الحياتية واستعراضها. بل إنه اختزلها بحيث تكاد تكون قد تلاشت تماما من نسيج الفيلم. **فشادى**

عبدالسلام لم يهتم بواقعية الصورة السينمائية - وذلك فى كل أفلامه - بل إنه فى تصريح له يقول: «أنا أبحث عن جوهر الواقع السيكولوجى وأهتم بالحركات والتطورات الكبيرة التى حدثت فى حياة الإنسان أكثر من تفاصيل حياته اليومية، ونظرتى شاملة لبطلى كشخصية مصرية وليس كنمط. أنا تلميذ روسيلينى، لكننى أرفض الواقعية كواقعية صورة»(١).

ولعل هذا هو السبب فى أننا لانجد أى صدى لتفاصيل الحياة اليومية فى أى من مشاهد فيلم المومياء سواء فى سلوك الشخصيات أو البيئة المحيطة بهم. فنحن لانرى الشخصيات تشرب وتأكل أو تشترى، أو تنام، أو حتى تمارس الجنس على الشاشة. بل إن حركتها الجسدية مؤسلبة وملابسها أيضًا. وكذلك لانرى هذه الشخصيات فى بيئة زاخرة بالتفاصيل الواقعية. فالمشهد الوحيد الذى ظهر فيه بيت من الداخل - بيت «أسرة سليم» - فى الفيلم وهو ديكور تم بناؤه فى الاستوديو، ذلك البيت الكائن بين أطلال أثرية فرعونية كما أوحت الصورة، جدرانه ربما تكون بقايا جدران معبد أو مقبرة فرعونية كائنة فى حضن الجبل، إن هذا البيت يخلو من أية تفاصيل حياتية فلا نرى وسطه سوى أريكة خشبية عتيقة تربعت عليها الأم وفروة من صوف الغنم فرشت على الأرض وكرسى واطئ بلا مساند. وفى الخلفية نرى جداراً فرعونيًا منقوشًا عليه بعض العلامات الهيروغليفية الممسوحة بفعل الزمن رصت أمامه الشخصيات فى أوضاع جسدية أشبه بتلك التى نراها محفورة على جدارية فرعونية فى تكوين متساوق (سيمترى) راسخ رسوخ تقاليد أهل البيت نراه من خلال كاميرا أميل إلى الثابت كما فى المسرح، بينما يتفجر الصراع الدرامى الأساسى فى هذا المشهد: الصراع بين الأجيال، بين الأبناء وبين عجائز القبيلة [العمان والأم فى مواجهة الأخ] فأخ ونيس بطل الفيلم يثور غاضبا على التقاليد الموروثة ونمط الحياة السائد بين القبيلة عبر الأجيال متحديا قوانينها وعجائزها. إنه التمرد ضد التراتبية القبلية Tribal hierarchy التى تحكم الحياة فى الجبل. بينما يقف ونيس فى سرداب يتنصت على ما يجرى بين أخيه الأكبر والعجائز وفى عينيه علامات الفزع والألم والحزن والحيرة بعد أن ودع أباه عند مثواه الأخير ورأى بأم عينيه جريمة انتهاك حرمة الموتى فى مخبأ الموميات الكائن فى بطن الجبل.

إن تصميم هذا المشهد التأسيسى فى إطار مسرحى مؤسلب [الديكور والميزانسين] شبه ثابت يؤكد نمط العلاقات بين الشخصيات فى الفيلم الخاضعة لقوانين وأعراف التراتبية القبلية.

إن ما انتهجه **شادى عبدالسلام** بالنسبة لحذف أية تفاصيل واقعية حياتية الطابع فى ديكور هذا المشهد قد انتهجه أيضًا فى المشهد الافتتاحى للفيلم فى القاعة التى اجتمع فيها علماء الآثار حيث أظهره على الشاشة بلا ديكور تقريبا واقعية محددة للمكان. فظهرت الشخصيات وهى تتكلم حول مائدة خضراء «كمجرد أشكال غامضة وكأن الاجتماع يتم فى فضاء غامض أو كأن هذا هو كهنوت علم الآثار الذى كان جديداً أو مجهولا فى ذلك الوقت [١٨٨٠] فى نهاية القرن الماضى.. إنهم مجرد مجموعة من رجال يتحدثون ولكن أين؟ لا أستطيع أن أقول فى القاهرة أو فى أسيوط أو فى أسوان.. فما يقولونه هو المهم وليس المكان.. لذلك قدمت هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح.. فأنت تظل تجرد وتجرد كل ما ليس أساسيا فى الفيلم لكى يصبح الأساسى مؤكداً وواضحاً مائة فى المائة»(٢).

هكذا يؤكد **شادى عبدالسلام** أن هذا المنحى نحو الأسلبة والتجريد والرمز هو الأسلوب الذى يحكم الفيلم ككل. وهذا هو ما يمكن أن نتبينه من خلال تفكيكنا لنظم العلامات المكونة لبنية «المومياء» والتى تتمثل فى العناصر البصرية والصوتية المكونة لشريط الفيلم: ١ - الإطار - ٢ - الممثل وما يتعلق به من نظم علامات أخرى [إلقاء النص - تعبير الوجه - الأسماء - حركة فى الفراغ الدرامى - الماكياج وتصفيف الشعر - الأزياء] - ٣ - المرئيات والتصميم الذى فى: [المناظر - الإكسسوار - الإضاءة - اللون] - ٤ - الكلمات - ٥ - الموسيقى - ٦ - المؤثرات الصوتية. إذا تأملنا هذه العناصر فى الفيلم سنجدها أنها أخضعت إلى الأسلوب Stylized بصرامة بهدف تجنب محاكاة الواقع الخارجى [بعبله]. ولاشك أن **شادى عبد السلام** قد تأثر بالنزعة التجريدية الرمزية كما ظهرت ملامحها فى الفن المصرى القديم بالذات وعمد إلى استدعائها وإحيائها فى «المومياء»، وفى أفلامه الأخرى كالفلاح الفصيح مثلا وغيره. وأنه استهدف بهذا التجريد التعبير عن جوهر الأشياء - عن المطلق والأبدى - لاعن ظاهرها الواقعى وتصويرها فى حالة من السكون الظاهرى ووضعها فى إطار يؤكدها بنحو يستدعى تأمل هذا الجوهر كما فعل الفنان المصرى القديم فى جدارياته وتماثيله الخ..

لقد استطاع **شادى عبدالسلام** انطلاقا من هذا الفهم أن يطوع الصورة السينمائية التى تتطلب درجة عالية من الواقعية البصرية بحكم طبيعتها الفوتوغرافية ويؤسلبها بحيث ينأى «بأيقونية» الصورة السينمائية عن أن

تكون تمثيلا Representation مطلقًا تماما وإنما لتصبح أقرب إلى التجريد الشكلانى. فالممثل الذى هو العلامة الأيقونية الأولى - فهو إنسان حقيقى أصبح صورة لإنسان خيالى [للشخصية التى يقوم بأدائها] فمثلا لورنس أوليفيه أو إينوكينى سماكتنوفسكى يؤدى هاملت الخ.. إن هذا الممثل نجده فى «المومياء» فى لحظات من سياق السرد يتشكل كقطعة من صلصال بحيث تمحى تفاصيله الواقعية ويتحول إلى كتلة سوداء، أو بقعة لونية، أو تجسيدا لحركة مجردة فى الفضاء داخل إطار الصور فيتحول من كونه علامة أيقونية لها صفة التمثيل المطلق absolutely representa-tive إلى علامة أيقونية أقرب إلى التجريد الشكلانى.

ولقد أشار المخرج فى حديث له إلى هذا المعنى قائلا: «لم يكن الأشخاص رغم أهميتهم محور العمل إلا فى إطارهم التاريخى وداخل الموضوع الذى يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحين أمامك على الشاشة مائة فى المائة.. فأنت ترى «نادية لطفى» فى دورها الذى يمتد خمس دقائق وتستوعبها تماما.. وترى أحمد مرعى بوضوح كامل. ولكنها ليست قصة أو حدوتة أو مأساة «ونيس» الذى يمثله مرعى.. لا إنها علاقات وأشكال تتجمع وتفترق لتجمع أنت من خلالها فكرة كلية.. ولذلك لجأت لنوع من التغريب لأبعد عن ملامحها أو قصصها الواقعية، لترك بعد أو مسافة أمام عقلك لتفكر معى..... مفردات التشكيل والملابس تجمعها وحدة معينة.. فكل القبيلة مثلا ترتدى نفس «الجلابية» بنفس التصميم. فأنت تجد اثنى عشر رجلا يلبسونها حتى إنك لاتستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد أو الآخر، والتى يمكن أن تخرج المشاهد عن «القالب» الذى اخترته (٣) يقصد الأسلبة التى تحكم الفيلم ككل. ولهذا نجد المخرج قد قدم أسماء الشخصيات والممثلين فى لوحة عناوين الفيلم على النحو التالى:

قبيلة الحربات

ونيس.... **أحمد مرعى.**

الأم..... **زوزو حمدى الحكيم.**

العم..... **عبدالمنعم أبو الفتوح.**

القريب.... **عبدالعظيم عبدالحق.**

الأخ...... **أحمد حجازى.**

ابن العم.... **أحمد خليل.**

ابن العم الثانى... **حلمى هلالى.**

* * *

أفندية الآثار

أحمد كمال....... **محمد خيرى.**

بدوى بك...... **أحمد عنان.**

جاستون ماسبيرو... **جابى كراز.**

* * *

تجار الآثار

داود... ... **شفيق نور الدين.**

مراد.... ... **محمد نبيه.**

* * *

الغريب

محمد مرشد.

* * *

ضيفة الشرف

نادى لطفى.

زينة.

فى هذا الشكل فى تقديم الشخصيات يتضح أنها قدمت كأفراد ممثلة لجماعات أساسًا. ولذلك نجد أن شادى عبدالسلام فى «المومياء» تعامل مع الممثلين كدمى كبيرة أو أشكال من الصلصال أخضعها للأسلبة البصرية والصوتية بدقة وصرامة شديدة ويعمل على أن يبقى ممثلوه على خط صوتى vocol line ثابت ومحدد سلفًا، فنجدهم يلقون الكلمات على نحو أكثر إحكاما ودقة كما فى التلاوة المسرحية Recitati-vo وبالتالى فالتنوعات المتعددة الكامنة فى النبر وتكوين كلمات النص الدرامى فى الفيلم أضافت عنصراً مؤثريا إيحائيا إلى معانيها الرمزية كلغة لفظية مجردة.

فنلاحظ طريقة إلقاء العم وصوته الجهير وكذلك الأم الخ...] وبهذه الطريقة انتأى المخرج بممثليه عن الإلقاء الأيقونى الخالص - الطبيعى أو الواقعى - الذى يهدف إلى إعادة إنتاج دقيق بقدر الإمكان للكلام الطبيعى. وبدلا من ذلك لجأ إلى الإلقاء «المؤسلب» - وهو ما تناسب مع اللغة العربية الفصحى التى كتب بها النص. تماما كما فعل بالنسبة «اللغة الجسدية» للممثل والتعبير بالوجه والأسماء وبطريقة تجميع الممثلين أو حركتهم فى الفراغ الدرامى داخل إطار الصورة والتى كانت تتسم بقوة دلالية مؤثرة، فتعددت وظيفتها الأيقونية الواضحة لتصبح دالا مؤشرياً أحيانا كثيرة وتكتب معنى رمزياً أيضًا فى أحيان أخرى، مثل حركة نزول ونيس الجبل جاريا ليسقط على وجهه عند سفحه أمام قبر أبيه بعد ما رأى بأم عينه كيف يقوم أهله بانتهاك جثث الموتى وحرماتهم!

كما نلمس بوضوح اللغة الإيمائية «Gestural Language» التى تجسد الاعتماد المتبادل والتناظر الجدلى أحيانا بين نظم العلامات اللفظية والإيمائية أو الخاصة بالوجه. فلقد لعبت لغة تعبير الوجه والإيماء دوراً «مؤثريا» مهما فى الفيلم فغالبًا ما تضمنت النظرات - التى تنظر فى ثبات للكاميرا [المشاهد] -

وحركات اليد - التى تمد ولاتجد من يأخذها - ووضع «ونيس» لكفيه على عينيه مراراً عبر أحداث الفيلم، غالبا ما تضمنت معلومات أساسية إيحائية تكمل النص. إن «لغة الجسد» ابتداءً من الوقفة الاستعراضية حتى أقل حركة للجفون كان لها دور تأثيرى كبير فى دراما الفيلم .

فلنتأمل فصل دفن الأب [شيخ القبيلة] الذى يغلب عليه الصمت [الخلو من الكلام] ولايحتوى إلا على مشهد حوارى واحد بين العم والابنين اللذين ظلا صامتين طوال المشهد وهو يخبرها بسر الدفينة التى ورثاها عن أبيهما الراحل فى الوقت الذى يجوب فيه الحراس الجبل. والمشهد الذى يذرف فيه ونيس دمعة عند قبر أبيه بعد ما أقفل عليه القبر [يخفض رأسه] ثم ينثر الورد على القبر. إن هذا الفصل اعتمد بالكامل على «لغة الجسد»، والتعبير بالوجه [والنظرات واللفتات] والإيماء. وكذلك مشهد «العائلة» الذى تتم فيه المواجهة بين الأخ والعم والأم فى «بيت سليم» فكانت النظرات واللفتات والإيحاءات تترجم المعنى الكامن بين سطور النص المنطوق بإيحائية قوية الدلالة. الشىء نفسه نجده فى اللقاء الصامت بين «ونيس» و«أحمد كمال» عند وصول الباخرة إلى الشاطئ. وكذلك المقابلة الصامتة بين «ونيس» و«زينة» بعد المطاردة فى مشهد بالغ التعبير والحساسية.

والأمثلة عديدة وكثيرة على مدى الفيلم يصعب حصرها كلها لأنها تمثل الطابع العام والأسلوب السائد فيه. فالمبدأ القائل بأن الكلمات لابد أن تستخدم فحسب عندما تعجز نظم العلامات البصرية غير اللفظية عن تحقيق عملية الاتصال قد طبق بلاغة صارمة فى الفيلم ككل فى جميع مشاهده بلا استثناء.

والأمر لم يقتصر على تكامل نظم العلامات الخاصة بالتقنيات التعبيرية التى تقوم على أساس استخدام الممثل لجسده وصوته فى تكييف النص، والتعبير بالوجه [فى اللقطات القريبة] والإيماء وطريقة تجميع الممثلين أو الحركة فى الفراغ ولكنه أيضًا شمل تلك النظم التى يحملها الممثل على جسده أى الماكياج والملابس. وهى نظم بطبيعة الحال تتفاعل باستمرار : فنرى زى الممثل يؤثر تأثيرا واضحًا على إيماءاته وحركته. وكما هو واضح يؤثر الماكياج على تعبير الوجه فنجد أن زى رجال القبيلة مثلا الأسود اللون والمكون من جلباب وعباءة فضفاضة ثقيلة وعمامة كبيرة فوق الرأس، نجده قد أثر على حركة الممثلين وعلى إيماءاتهم مضفياً نوعًا من التمهل والهيبة والجلال، والثبات والرسوخ عليها ويضخمها أحيانا.

وكذلك الماكياج الذى جعل وجوههم تبدو وكأنها نحتت من صخر الجبل وقد أحرقتها الشمس أو «كتماثيل، عادت إليها الحياة». ولايفوتنا هنا الإشارة إلى ماكياج «زينة» [نادية لطفى] الذى جعل من وجهها منحوتة لوجه ملكة فرعونية أصيلة الجمال. وكذلك زى «أيوب» وماكياجه الذى ميز أصله الأجنبى والغريب القادم من الوادى بجلبابه الأبيض وطاقيته و«مراد» بمعطفه الأسود وطاقيته [الذى يوحى بأنه قواد]. وجدير بالذكر هنا أن مراد هو الشخصية الوحيدة فى الفيلم التى تتحرك بشكل أقرب إلى الطبيعية دون شخصيات الفيلم الأخرى للدلالة على طباعه.

وعلاوة على التفاصيل الكثيرة فى الملابس والماكياج تلك التفاصيل التى تجتمع لتخلق الانطباع الكلى اللاواعى إلى حد بعيد، والذى تولده الشخصية. نجد أن الملابس وماكياج الوجه قد أسهما إسهاماً فعالا فى خلق الحالة الشعورية والجو المحيط بالشخصيات وذلك باستخدام القوة الرمزية للخطة اللونية الخاصة بهما: الملابس السوداء لأهل الجبل التى تميز قبيلة الحربات، والملابس البيضاء لأفندية القاهرة وحراسهم وطرابيشهم الحمراء. إن جميع هذه التفاصيل التى تنشأ بين الممثل كعلامة أيقونية وبين حركته الجسدية وتعبير وجهه وإيماءاته وما يحمله من ملابس ويضعه من الماكياج - جميع هذه التفاصيل تحمل دلالة [أيقونية ومؤشرية ورمزية] بنحو مدروس بدقة فى النسق البصرى للفيلم.

أما بالنسبة للمرئيات والتصميم [المناظر سواء كانت ديكورات بنيت فى الأستديو أو طبيعية - والإكسسوارات والملحقات - والمناظر الخارجية - والإضاءة]. فقد خضعت هى الأخرى إلى الأسلبة، والتلخيص - كما سبق لنا أن أشرنا - وتم تنقيتها من أيه تفاصيل تضفى واقعية على الصورة.

إن المناظر والديكورات فى الفيلم كما هو ملحوظ قد تعدت صفتها الأيقونية البحتة فى تصوير البيئة التى يتكشف فيها الفعل الدرامى وتقديم المعلومات التمهيدية اللازمة لاستيعاب المتفرج لها وذلك بتصوير مكان الفعل وزمانه والوضع الاجتماعى للشخصيات الخ.. وغيرها من الجوانب الدرامية المتعددة، نقول قد تعدت وظيفتها هذه لتصبح ذات دلالة مؤثرية ورمزية فى النسق البصرى للفيلم. فالجبل يتعدى حدود دلالته الطبوغرافية البحتة فى المكان ليصبح ذا دلالة مؤشرية - رمزية [الأزل - الشموخ - الرسوخ فى المكان] حاملا فى باطنه أسراراً لم تعرف بعد وحاويا بيوت أهله الذين يعيشون فى بطنه وتحت سفحه فى عالم مغلق غامض مخيما بظلاله على كل شىء حوله. فالجبل يقف شامخا فى مواجهة الوادى ، وفى مواجهة «الباخرة

الحديد، القادمة من القاهرة وعلى متنها «أفندية القاهرة، من أهل العلم والمعرفة - رجال الآثار - التى هى أيضا تتعدى حدود دلالتها الأيقونية التمثيلية البحتة وتكتسب دلالة هى الأخرى مؤثرية - رمزية لتصبح بمثابة مجاز مرسل Sye-necdoche [جزءاً يمثل الكل] وقد رست على الشاطئ فى مواجهة الجبل فهى ترمز إلى حضارة أخرى - الحضارة الصناعية الحديثة تقف بكل ما تحمله من معنى فى مواجهة أهل الجبل - القبيلة الرعوية التى استقرت فى هذا المكان منذ خمسة قرون [من تاريخ الأحداث: ١٨٨٠] والتى تعيش على نهب الأسلاف، والتى صبغت حياة الجبل أفرادها بالخشونة والصرامة.

ويؤكد شادى عبدالسلام هذا المعنى فى حديث له فيقول «... ولذلك أيضا فعندما ذهبت لأصور فى الأقصر والجبل هناك تجنبت كل ما هو أخضر.. لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحين وإنما من أسميتهم «أهل الجبل» بينما أسميت الآخرين «أهل الوادى» وإن كنت لم أظهرهم أبداً وبالتالى أخفيت كل ما هو زراعة.. أو خضرة.. أو فلاحين.. فلم يكن الفلاحون أو المجتمع الزراعى هو موضوع الفيلم إطلاقاً.. وإنما هذه الشريحة المعزولة من «مجتمع الجبل» الذى يتعيش على تراث حضارى يكمن فى بطن الأرض، من تحته دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله. وبنفس هذا المنطلق فإن القاهرة أيضاً لاتظهر فى «المومياء» إلا من خلال أفندية الآثار القادمين منها. ما يميزهم بالنسبة لأهل الجبل هو ملابسهم والكتب التى يحملونها بعد أن «قرءوها» والطربوش الذى يميزهم عن الخواجات، وهم أفندية.. أيضاً بدءوا يذهبون إليهم فى الجبل.. وهذا القاهرى جاء فى مركب من «الحديد».. فهذا هو القرن العشرون والتصنيع والآلة. وصفارة المركب التى تصبح ممثلا هى الأخرى وليست مجرد آلة.. فهى تظهر فى الفيلم بظهورها الخاص، بدخولها الخاص فى النيل - يقصد اقترابها من الشاطئ ورسوها. بمن عليها [يمكن إضافة هنا رحيلها أيضا الخاص المؤثر وهى تتلألأ فى ضوء الفجر وعليها التوابيت وهى تبتعد بالقادمين من القاهرة كما لوكانت طبقاً طائراً قادماً من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لترى المريخ لتعرف ذلك»[٤]. وبهذا تكون المركب بمثابة مجاز مرسل فى النص - الفيلم كما سبق أن ذكرنا.

إن هذا الفهم يؤكد أيضاً أن المخرج قد وعى جيداً أن بنية مكان النص - الفيلم تصبح نموذجاً لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب لعناصر النص - الفيلم الداخلية لغة النمذجة المكانية، وأنه أدرك أهمية النماذج المكانية بالنسبة للفن عموماً والسينما خاصة.

«... إن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع. وينطبق هذا حتى على مستوى «ما بعد النص» "Melatext" أى على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف... ويمكن القول - إذن - إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التى ساعدت الإنسان - على مراحل تاريخه الروحى - على إضفاء معنى على الحياة التى تحيط به، نقول إن هذه النماذج تنطوى دوماً على سمات مكانية..»[٥].

وقد اتخذت هذه السمات فى المومياء شكل تضاد ثنائى بشكل عام الجبل - الوادى، الجبل - الباخرة - الجبل - النهر - السماء الأرض الخ... وقد اتخذت أيضاً هذه السمات شكل تضاد أخلاقى بين شخصيات النص - الفيلم فى سياق الصراع الدرامى القائم بينها.

وتنظم البنية المكانية فى «المومياء» سمة أساسية هى التضاد: «العلو - الانخفاض»، «مغلق - مفتوح». ويجسد المكان المغلق صورا مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار، الجبل والقرية التى يحتضنها، المخبأ، الأطلال القديمة. وتتصف هذه الصور بصفات معينة: التقاليد الراسخة - الأمان والحماية - العيش الخ.. ويتعارض هذا المكان المغلق مع المكان الخارجى المفتوح ومع سماته [بالنسبة لأهل الجبل] «الغربة - الخطر ويجب الإشارة هنا إلى أن هذا التضاد يعمل فى اتجاهين عكسيين، فما يمثله «الجبل» بالنسبة لأهله غير ما يمثله بالنسبة لأفندية القاهرة من رجال الآثار وحراسهم.

وفى حالة النظر إلى البنية المكانية من هذا المنطلق يكتسب «الحد» بوصفه عنصراً، أهمية كبيرة. فيقسم «الحد» المكان فى النص - الفيلم «المومياء» إلى شقين متغايرين لايمكن أن يتداخلا. ويتميز الحد بخاصية أساسية هى استحالة اختراقه. وتمثل الطريقة التى يفصل بها «الحد» بين شقى النص - الفيلم خاصية من خصائص النص الجهرية. فنجد الفصل بين «القبيلة» من ناحية وبين «الأغراب» من ناحية، وبين الأحياء والأموات من ناحية. والمهم هنا أن «الحد» الذى يفصل بين شقى المكان حصين يصعب اختراقه. وأن البنية الداخلية لكل من الشقين مختلفة. الجبل فى مواجهة الباخرة الراسية على الشاطئ وما تمثله وفى الخلفية النهر والوادى البعيد. إنه عالم مغلق فى مواجهة عالم مفتوح، كما سبق أن أوضحنا. وأن لكل من النمطين المكانيين بشخصياته المرتبطة به، يفصل بينهما «حد» فأهل الجبل يعيشون فيه ويحتمون به ولايرغبون فى تخطى «الحد» إلى العالم الخارجى ويقاومون القادمين إليهم منه.

وعندما يحاول «الأخ» الرحيل إلى العالم المفتوح غير المغلق يحكم عليه عجائز القبيلة بالموت. إن «ونيس» هو بطل «المكان المغلق» الذى يراقب عن بعد وبإحساس فطرى وتوجس العالم المفتوح على الجانب الآخر وبعد تردد وصراع داخله يقرر الذهاب إلى هذا العالم الخارجى. فيذهب ليلا إلى هؤلاء الغرباء [رجال الآثار] ليبوح بالسر لكبيرهم - أحمد كمال - مدفوعًا بوعى فطرى وبإحساس بالذنب، تجاه الموتى من الأسلاف. فيعبر المعبر الخشبى إلى متن «الباخرة الحديد». ثم يعود هائمًا على وجهه مرة أخرى فى ثيابه المهلهلة وربما يكون قد انتابه شعور بالندم وهو يراقب عن بعد الباخرة وهى ترحل وعلى متنها توابيت الفراعنة العظام ومومياواتهم.

ومن ثم تصبح الأنظمة التاريخية واللغوية - للمكان عماداً ينتظم حوله بناء «صورة العالم» - وتكون هذه الصورة نسقا أيديولوجيًا متكاملا يتعلق بنمط معين من الثقافات. وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التى يبدعها نص بعينه - (فى حالتنا النص - الفيلم، أو مجموعة من النصوص») دلالة من خلال وضعها فى إطار أبنية صورة العالم هذه(٦). وهذا ما نجده فى «المومياء» **شادى عبدالسلام** كما أوضحنا. وإذا أمعنا النظر مرة أخرى فى التشكيل المكانى فى الفيلم [المرئيات والتصميم] سنجد أن نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية «للفضاءات» التى خلقها يحدد إطار حركة الممثلين تحديدا قاطعًا [طريقة حركتهم - سرعتهم الخ]. ولنتأمل مثلا صعود الجبل ونزوله، السير فى السراديب، والدهاليز فى مخبأ المومياوات، والحركة أمام الجدار الفرعونى فى «بيت سليم» [مشهد العائلة» ومشهد «ونيس» و«الأخ» فى السرداب فى البيت فى نفس الفصل ومشهد المطاردة بين «ونيس» و«زينة» فى الممرات بين الأطلال بالقرب من بيت مراد وأمامه. و«ونيس» و«الغريب» فى المعبد بين الأعمدة، والسير خلف الكثبان الرملية قرب الشاطئ، وخروج مركب جنازة «شيخ القبيلة» من جرف فى الجبل إلى السفح حيث المقابر الخ... والأمثلة كثيرة.

إن الديكورات والمناظر كانت تحمل فى داخلها إضافة إلى الحل الشعورى للمساحة، عناصر إنشائية. تستطيع أن تساعد على حل مهام تكوينية بصرية محددة داخلها وتحتوى على عناصر التصميم المكرسة لخدمة «الميزانسين» ودلالاته الفكرية - الجمالية.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن الملحقات [الإكسسوار] كعنصر من عناصر المرئيات والتصميم فى الفيلم سنجد أنها أيضاً متعددة الدلالة فهى من ناحية ذات دلالة أيقونية ومن ناحية أخرى ذات دلالة مؤشرية رمزية، إيحائية. مثلا: [الأريكة التى تجلس عليها الأم] فى مشهد «العائلة» فى «بيت سليم» فهى علاوة على أنها «أريكة» إلا أنها تشير إلى ملكية المكان، ولمن السطوة والسلطان فى هذا المكان بالشكل التى ظهرت عليه فى المشهد. وكذلك [القلادة الذهبية على شكل عين] فهى علاوة على أنها علامة أيقونية ذات دلالة رمزية أصلا فى الثقافة الفرعونية لأنها مرتبطة بمعانى الخلق والبعث وهى قرين للشمس وبالتالى فهى ذات دلالة مزدوجة.

وكذلك [الآلة الموسيقية «الجنوبية» «التمبورة»] التى ظهرت فى مشهد المواجهة بين «ونيس» وأولاد عمومته عند «بيت مراد» الكائن بين جدران أحد المعابد، فهى بالرغم من أنها لم يعزف عليها فى المشهد إلا أن ظهورها فى الصورة يوحى بمعنى «اللهو» مع «الغزيتين» العاهرتين. وكذلك [القرط الفضى الطويل المتدلى من أذن «زينة» والكردان الفضى الذى يتدلى على صدرها] وما يحملانه من دلالة «مؤشرية» وإيحائية عن الشخصية. وكذلك [العصى] التى يحملها رجال القبيلة فى أيديهم وما توحى به من معان الهيبة والسطوة والعنف.

أما بالنسبة للخطة اللونية للفيلم فإنها قد اختزلت بصرامة وانحصرت «باليتة» الألوان فى الصورة فى الألوان التالية: «الأسود» و«الأبيض» و«الأصفر» و«الأزرق» وهى ألوان «الملابس» و«الرمال» و «الأحجار» و «السماء». وبالرغم من وضوح التباين مثلا بين اللون «الأسود» لملابس أهل الجبل على الخلفية «الصفراء» وما بين لون الأحجار «القشدى» على خلفية السماء «الزرقاء» إلا أن العين لم تميز كثيراً بين التدرج اللونى وما بين التدرج الذى تتلقاه عند مشاهدة فيلم «أبيض وأسود» بين الأبيض والرماديات والأسود. فوجود اللون لم يكن محسوساً بوضوح إلا فى لحظات محددة ومحدودة من الحدث الدرامى لإبراز لحظة سيكولوجية خاصة. وحول استخدام اللون فى الفيلم كعنصر أيقونى ذى دلالة مؤشرية، ورمزية، إيحائية المغزى يقول **شادى عبد السلام**: «أهمية اللون أن يظهر عندما أحتاج إليه وأنا لا أحتاج إليه أكثر من مرتين أو ثلاث فى الفيلم. وكل مجهودى بعد ذلك أن أجعل المتفرج ينسى اللون. فى بداية فيلم «المومياء» اجتماع علماء الآثار. معروف أن كل رجال تلك الفترة (نهاية القرن الماضى. ى.ع) كانوا يضعون على رءوسهم طرابيش حمراء، وأن مائدة الاجتماعات تغطى دائمًا بجوخ أخضر وأن الزى الرسمى «بدل» داكنة بلون «كحلى» أو «بنى» وتحتها قمصان «بيضاء». لم ألجأ

إلى تلوين «بدلهم» فبدت كلها بلون واحد، وجعلت الإضاءة مركزة على الألوان الأساسية: «أخضر» للمائدة، والطرابيش «حمراء» والقمصان «بيضاء» والبدل «داكنة»، والخلفية داكنة أيضًا ليس بها تفاصيل. ثلاثة ألوان فقط تلخص جوهر المنظور فى رأيى وتشير إلى مرحلته التاريخية.. فى مشهد آخر استخدم فيه الأبيض والأسود فقط فيما عدا لقطة واحدة يظن فيها لون معين. المشهد يصور «جنازة الأب». كل القبيلة ترتدى الزى «الأسود» فى مقابل الجبل الفاتح اللون [الأصفر] - وشواهد القبور البيضاء. النقطة السيكولوجية المهمة عندى فى هذا المشهد هى ارتباط الشاب بأبيه الذى لم نره، وبالتالى لم نتعرف على مشاعر الابن نحوه، وليس هناك حوار يدل على هذه المشاعر [فالمشهد صامت]، لكن هناك اللحظة التى تصور وجه الابن ورأسه ينحنى حزنًا - تعبير إيمائى كنائى فى الصورة عند قبر أبيه، فنرى الأرض من وجهة نظره مغطاة باللون «البنفسجى» لون الورد المفروش على القبر، وهو الاستخدام الوحيد للورد فى الفيلم، ونرى هذا اللون لأول مرة فى المشهد لونًا مفرحًا لكنه حزين فى الأصل، قاتم قليلًا. وعن طريق هذا اللون وحده أردت أن أعبر عن العاطفة التى تربط بين الابن وأبيه، وهذه هى المرة الوحيدة التى أعبر فيها عن هذه العاطفة بينهما طوال الفيلم، رغم أن هذه العاطفة تمثل عقدة الرواية»[٧].

وعلى هذا النحو يكون اللون كعلامة «أيقونية» اصطلاحية Devotation قد اكتسب دلالة مصاحبة أو إيحائية.

وإن هذا الفهم لاستخدام اللون فى السينما يطابق فهم «إيزنشتين» الذى طبقه فى أفلامه مثل «ألكسندر فيفسكى» و «إيفان الرهيب». وأوضحه فى كتاباته النظرية خاصة فى مقال تحت عنوان «اللون والمعنى».

ويغلب استخدام الضوء فى الفيلم فى علاقته بالخطة اللونية دوراً مهمًا بين النظم الدوال الدرامية الأخرى التى أشرنا إليها سابقًا. فالإضاءة قد حافظت على نقل أدق الفوارق فى التظليل اللونى الذى اقترب من التظليل بين الأبيض والرماديات والأسود فى طابعه العام، ذلك مع إبراز التباين بين ألوان الملابس التى يرتديها الممثلون والتى ظهرت كبقع لونية وكتل محددة الشكل والخط وبين الخلفيات الأحادية اللون فى طابعها العام فى الفيلم ككل. وهو وإن كان استخداماً كلاسيكيًا فى بساطته إلا أنه حديث فى روحه ورؤيته. وكما كتب كل من «آلن دوجلاس» وفدوى مالتى - دوجلاس - وهما أستاذان فى جامعة تكساس بأوستن - فى دراسة لهما عن «فيلم المومياء» قاما بها بالتعاون مع مركز الأبحاث الأمريكى فى مصر. كانا يحضران لإصدار كتاب عن «المومياء» لشادى عبد السلام - «إن شادى عبد السلام لم يخش أن يجعل «شيئًا Object أو شكلا Shope يسود الكادر، أو أن يستخدم خطوطاً قوية، جريئة واضحة وكتلًا تحمل السمات المميزة للتصميم الفنى للقرن العشرين»[٨].

كما أبرزت أيضًا الإضاءة فى الفيلم وأكدت على مفهوم «الحد» فى المكان الفيلمى كما سبق أن شرحنا فكانت الإضاءة فى المشاهد التى تصور فى الجبل أو على خلفيته منخفضة الطبقة Low Key فى طابعها العام متباينة الظلال لتضفى قتامة وخشونة على الصورة هى من قتامة وخشونة [المكان - الجبل] وانغلاقه. أما المشاهد التى صورت فى المكان المفتوح على خلفية الشاطئ والكثبان الرملية نجدها صورت فى إضاءة ذات طبقة أعلى [حيث الباخرة البيضاء ورجال الآثار وحراسهم فى ملابسهم البيضاء والكثبان الرملية ذات اللون الأصفر الشاحب]. لقد ساهمت الإضاءة بهذا النحو فى رسم «الحد» المكانى بين العالمين.

ولقد استخدمت الإضاءة الجانبية لتأكيد نحت وجوه الشخصيات وتجسيدها لتبدو وكأنها - بالتناسق مع درجة لون المكياج المستخدم - وجوه التماثيل الفرعونية التى نحتت منذ آلاف السنين وقد لوحتها شمس الجنوب المحرقة وامتداداً لها عبر الزمن ونمذجتها كمثال جمالى.

وعلى هذا النحو كانت الإضاءة فى الفيلم - كعنصر أيقونى - ذات دلالة إيحائية قوية بالتناسق مع الخطة اللونية. وحرصت على تحقيق نوع من الانسياب الهارمونى من درجة لونية وأخرى سوداء على مستوى الصورة الواحدة أو بين لقطة وأخرى.

أما فيما يخص «شريط الصوت» ومكوناته: الكلمات المنطوقة [الحوار والمونولوج] - والمؤثرات الصوتية - والموسيقى. سنجدها أيضًا قد تم «أسلبتها» وتجريدها من أية تفاصيل طبيعية - واقعية، مما تتناسب مع النسق والأسلوب البصرى للفيلم.

بالنسبة للكلمات واللغة فقد استخدم شادى عبد السلام اللغة العربية الفصحى - أو كما فضل أن يسميها اللغة العربية السليمة - فهو لم يصفها بالفصحى على اعتبار أنه عن طريق الترجمة من الإنجليزية - وهى اللغة الأصلية التى كتب بها السيناريو - إلى العربية التى قام بها علاء الديب قد حرص على تخليصها من أية صيغ عتيقة جامدة، مع الحفاظ فى الوقت نفسه على شاعريتها وموسيقاها الخاصة والمتضمنة فى النص الأصلى - بالإنجليزية - والتى تشبه فى روحها

الترانيم الفرعونية فى «كتاب الموتى» أو إحدى قصائد ت .س . إليوت .

ولا يفوتنا هنا أن نذكر أن شادى عبد السلام كان دارساً ومتذوقاً جيداً للشعر الإنجليزى سواء الغنائى منه أو الدرامى . وكان من المعجبين بكل ما كتبه شكسبير وت .س . إليوت .

ولقد أشار البعض من النقاد الذين كتبوا عن الفيلم إلى التشابه بين شخصية «ونيس» بطل «المومياء» وبين شخصية «هاملت» فى جانب منها - وهذا صحيح - إلا أننى أود أن أضيف هذا ، أن هناك أيضًا تشابهًا بين شخصية «ونيس» وشخصية ج . ألفريد بروفروك فى قصيدة لإليوت بعنوان «أغنية الحب لألفريد بروفروك The Love Song of Alfred Prufrok» . ولا أعرف إذا كان شادى عبد السلام قد اطلع على هذه القصيدة أم لا على وجه التحديد .

ولقد تناسب استخدام اللغة الفصحى فى الفيلم مع ما ناشده المخرج من «الأسلبة» واللاواقعية والميل نحو التجريد وعدم ربط اللغة بلهجة محلية لأى من الشخصيات ولا بزمن محدد ومما تناسب أيضًا مع البناء الدرامى الكلاسيكى [وحدة المكان والزمان والحدث] التى اختارها المخرج .

كما أضفت روح الأبدية واللازمنية على عالم الفيلم الذى يمزج «التاريخى» «بالأبدى» .

وبالرغم من أن النص التزم بوحدة «المكان» [فالأحداث تجرى فى منطقة «الجبل»] ووحدة «الزمان» [فالأحداث تجرى خلال دورة شمس واحدة] كما فى الدراما الكلاسيكية كما سبق أن ذكرنا إلا أن «أسلوب السرد» فى الفيلم لم يكن تقليديًا بل اعتمد على توصيل «رسالة النص» من خلال «التجاور التراكمى للمشاهد والحرية الداخلية للحدث وليس عن طريق الهيكل الخارجى «للحدوتة» والحركة الخارجية للحدث . هذا على مستوى «البناء الدرامى» أما على مستوى «العرض» فقد لجأ إلى «أغرب» وسائل العرض السينمائى المختلفة على المستويين «البصرى» و «السمعى» لإحداث أثر «التغريب» فى عملية التلقى لدى المشاهد . وكانت «اللغة» اللفظية فى الفيلم إحدى هذه الوسائل .

وبالنسبة لأسلوب توظيف «المؤثرات الصوتية» فى الفيلم فلقد نبذ المخرج أية مؤثرات من شأنها أن توحى «بواقعية الصورة» بل إنه استخدم المؤثرات فقط ذات الدلالة «الإيحائية» .. : [صفارة الباخرة - صوت الريح - زقزقة العصافير المعششة فى المعبد فى مشهد لقاء «ونيس» بالغريب والحوار بينهما] حتى صوت وقع الأقدام فى الفيلم قد استخدم باقتصاد وبحساب شديد .

أما بالنسبة للموسيقى فقد ابتعد «شادى عبد السلام» عن «القالب السيمفونى الأوركسترالى» وعن «الميلوديا» . كما ابتعد عن استخدام أى نوع من أنواع الموسيقى الفولكلورية المحلية حتى لا تضفى واقعية على الصورة وتتنافر مع سماتها فلقد أراد أن تكون الموسيقى على مستوى الاختزال نفسه الذى ينحى نحو التجريد الكائن فى الصورة . وبالرغم أنه فى مقدمة الفيلم [العناوين] قد استخدمت موسيقى «البشارف العربية القديمة» ، وكذلك فى مشهد النهاية [الموكب الجنائزى لمومياوات الفراعنة] وذلك - باقتراح من المخرج - إلا أن مؤلف الموسيقى الإيطالى ذائع الصيت «ناشمبينى» قد قام بإبطاء سرعة «البشرف» ثم إمراره فى «فلتر صوتى» لتنقيته واستخدم بعد ذلك فقط «صدى» البشرف ذاته ، وفى بعض الأحيان استخدمت سبع آلات لعبت معًا واشترك معها الكورال . وعولجت إلكترونيًا فجاءت أشبه بمؤثرات موسيقية كالمؤثرات الصوتية . والموسيقى كانت تتدفق دون ارتفاع أو انخفاض ملحوظ . فهى لم ترتفع لتصبح محسوسة بوضوح إلا فى لحظات الذرى الدرامية .

لقد استطاع «ناشمبينى» أن يؤلف موسيقى تسرى كالرعشة تحت الجلد وتتخلل مسام الصورة على نحو غير محسوس وتصل إلى الأذن كالصدى البعيد الذى يأتى الفضاء الخارجى والأزمنة البعيدة لترنيمة منسية بإيقاع منتظم غير منغم يتدفق عبر اللقطات ويجعلها تتجاذب مع بعضها بعضًا ليحدث أثر أشبه بأثر «التنويم المغناطيسى» ليكمل ويؤكد الجو الطقسى الغامض الذى يسود الصورة .

وهنا ينقلنا الحديث إلى مستوى آخر من نظم الدلالات وهو المستوى السياقى للفيلم .

لقد عمل شادى عبد السلام فى هذا الفيلم [كما فى أفلامه الأخرى القصيرة] وفقًا لمنهج بنائى جمع فيه بين مبدءين بنائيين أساسيين فى فن الفيلم : «الميزانسين» [التنظيم فى الفراغ الدرامى] وبين «المونتاج» التنظيم فى الزمان ، على نحو متبادل ومتوازن . فلقد عمل بحذق على المستوى «التزامنى» Synchronic [الكادر] وعلى المستوى التتابعى ثنائى الزمن Diochrnic [اللقطة - المشهد الفصل] . فعلى مستوى التصميم البصرى للكادر ، والحركة فى الفراغ فى علاقتها ببقية عناصر «السينوجرافيا» أى «رسم المنظر» ، وكذلك «اللغة الجسدية» [استخدام الجسد والصوت والتعبير بالوجه والإيماء من قبل الممثل] ، كانت الصورة مفعمة بالدلالات الإيحائية والتضمينية التزامنية . ومن ناحية أخرى على مستوى البنية السياقية الثنائية الزمن للقطات والمشاهد كانت الدلالات

التضمينية التى تحملها «الكادرات» على المستوى التزامنى [الدوال الكثيرة التى يبثها العرض فى آن واحد على نحو متزامن فى أية لحظة من لحظات العرض] - تنمو على نحو سياقى ثنائى الزمن Diochronicaly أى أثناء اندماج الأنواع المتباينة من الدوال فى بنى أكثر تعقيداً فى الزمن مع تتابع العرض وبالتالى فإن العلامات المفردة تترابط فيما بينها فى جدائل أو بنى فى المكان مثلما هى فى الزمان، وهذه البنى بدورها تترابط من جديد مع بعضها البعض فى نماذج يتزايد تعقيدها أبداً. وهذه النماذج تصبح دالًا فى نظام أكثر رقياً.

ولنأخذ مثالًا توضيحياً من الفيلم: وهو لحظة وصول «الباخرة» التى تحمل على متنها رجال الآثار «أفندية القاهرة» لترسو على الشاطئ فى مواجهة الجبل وأهله. فنرى لقطة «لونيس» وهو جالس القرفصاء عند أقدام بالغة الضخامة لتمثال فرعونى فى المعبد، وقد أخفى وجهه بين ركبتيه - ومن خلال وضع جسده ووضع هذا الجسد فى التكوينن داخل إطار الصورة عند أقدام التمثال التى يفوق حجمها حجمه بكثير فتبدو وكأنها ضاغطة عليه فى لحظة مزقه فيها الألم واستبد به الحزن وتملكه الهم والحيرة فى إثر موت أبيه واكتشافه لحقيقة عيشه، يسمع صوت صفارة الباخرة مدوياً من خارج «الكادر» [الإطار]، فيرفع رأسه وينظر متوجساً تجاه مصدر الصوت القادم من ناحية الشاطئ. ثم نرى لقطة لسرب من الطيور يرفرف فى السماء كما لو كان الصوت المدوى قد أزعجها محلقة هاربة. ثم نرى بعد ذلك لقطة «الباخرة» تنفث دخانها الأسود فى السماء وتطلق صفارتها مرة أخرى وهى تقترب من الشاطئ. ثم يجيء بعد ذلك مشهد لقاء «ونيس» «لمراد» الذى يهرول تجاه الشاطئ فى صحبة ابنتى عمه «الغزيتين» كما أسماهما.

ثم يجيء مشهد لقاء «ونيس» «وأحمد كمال» بالقرب من المرسى يحدقان إلى بعضهما بعضاً فى صمت تام. ثم يعلق «أحمد كمال» مكلماً أحد مساعديه «كأنه تمثال عادت إليه الحياة» - يقصد ونيس.. ويظل هذا الخط ينمو ويتعقد عبر الفيلم إلى أن يجيء مشهد ذهاب «ونيس» للقاء «أحمد كمال» ليلًا على الباخرة حيث باح له بسر الدفينة، ومشهد رحيل الباخرة متلألئة فى الفجر وعلى متنها «المومياوات» بينما «ونيس» يرقبها على الشاطئ فى ثياب مهلهلة كمن شعر بالندم ويضع كفيه على عينيه [وهى إيماءة كنائية مرتبطة «بونيس» تتكرر أكثر من مرة فى الفيلم] ثم يستدير ويبتعد هو الآخر هائماً على وجهه مرة أخرى. والأمثلة كثيرة فى الفيلم لا يمكننا أن نوردها كلها فى هذه الدراسة، وخاصة أن ما أوردناه يشكل منهج ومنطق البناء فى الفيلم ككل.

ولقد جمع **شادى عبد السلام** فى بناء الفيلم ما بين اللقطات الطويلة البقاء على الشاشة وما بين اللقطات «المونتاجية» قصيرة البقاء على الشاشة - التى كان يلجأ لها مثلًا فى لحظات درامية بعينها تتسم بالعنف كتصويره لقتل «الأخ» أو ضرب «الغريب» أو ضرب رجال أيوب «لونيس» - جمع بينهما ببراعة فائقة. وكذلك بين لحظات سكون الكاميرا وتحركها. سواء داخل المشهد الواحد، أو بين مشهد وآخر [مثلًا مشهد نزول «ونيس» الجبل مهرولًا وسقوطه على وجهه عند السفح ثم وقوفه أمام قبر أبيه وقوله «ما هذا السر ياأبى الذى يجعلنى أخاف النظر إليك». والتى استخدم فيها المخرج حركة الكاميرا حركة ذاتية تمثل حركة الممثل. ثم يأتى بعد ذلك مشهد «العائلة» فى «بيت سليم» الذى يواجه فيه الأخ أعمامه وأمه وهو مشهد يغلب عليه السكون. ولا تتحرك فيه الكاميرا إلا فى لحظات قليلة جداً من أجل تغيير التكوين ودون أن تكون الحركة محسوسة. ويظل الطابع المسرحى للمشهد هو السائد لتأكيد معنى المكانة المراتبية بين الشخصيات فى «القبيلة». «والعائلة» وسطوة التقاليد ورسوخها كما سبق أن ذكرنا.

إن المخرج استخدم المكانيات «الميزانسين» و «الميزانكادر» وإمكانيات «المونتاج التعبيرية عن وعى كامل ومعاصر ليصنع منها مركباً متجانساً.

وجدير بالذكر هنا ملاحظة الناقد الإنجليزى «ديفيد روبنسون» فى هذا الصدد عندما قال فى سياق مقال له فى مجلة «سايت آند ساوند» عن فيلم «المومياء»: «إن المفهوم الكامل للميزانكادر والميزانسين والمونتاج فيه لمسة من إيرنشتين»(٩).

هذا ولقد نوه «**شادى عبد السلام**» فى حديث له عن كيفية تفكيره فى البناء المونتاجى البصرى - التشكيلى بما يؤكد ملاحظة **د. روبنسون** عندما قال «هناك عامل مهم فى الرؤية التشكيلية وهو تتالى اللقطات وترتيبها بحيث تكون اللقطة فى حركة تصاعدية تسلم إلى لقطة أخرى لقمة ثانية، وهذا التتالى يخلق تكويناً آخر غير تكوين كل لقطة حتى يصل إلى قمة التصاعد الدرامى الهرمى، إذا حدث أى خلل يختل المعنى وبالتالى الدراما. إننى أعبر بالحركة والشكل».

وإن هذا المعنى يؤكد أيضاً نظرياً الناقد والمنظر الدرامى ذائع الصيت «مارتين أسلن» [المجرى الأصل فيما يقول: «يتجسد فعل العرض الدرامى غالباً فى صورة أجزاء يمكن إدراكها [فصول، ولقطات فى الوسائط السينمائية) ومن خلال الأجزاء يتبلور فى دفقات منفردة

من الفعل أو الحوار. وهنا أيضًا التكرار والانعكاس والتنوع فى العناصر الأساسية - ينتج شكلًا، أى نشوء الشكل من تدفق الفعل عبر البعد الزمنى»(١٠).

لهذا نجد الكاميرا فى «المومياء» لا تقود عين المتفرج من نقطة إلى أخرى فقط وتجعله ينظر بشكل أقرب إلى التفاصيل أو يتراجع إلى الوراء وينظر نظرة شاملة، أو تقدم بعبارة أخرى عدداً من «اللقطات» المختلفة ولكننا نلمس ديناميكية الطريقة التى تنصهر بها كل صورة جزئية - وهى أشبه بالشد الكهربائى - فى تتابع بنى بناءً ذا معنى بإيقاعه الخاص وخطه السردى.

ويجدر بنا هنا أن نورد ما جاء على لسان كل من آلن دوجلاس وفدوى - دوجلاس فى مقالهما عن «المومياء» الذى سبق أن أشرنا إليه حيث كتبا: «شادى عبد السلام يحب أن يستخدم «مجاز» الموسيقى. وهو يعنى بهذا أن الفيلم، وهذا يصدق بشكل خاص على «المومياء»، لا يمكن تصوره أو إدراكه، حتى بلغة الصورة البصرية، كمجموعة من التكوينات الساكنة، مهما كانت بالغة التأثير. وبالتأكيد، أن الفيلم كالموسيقى، وليس كالسرد المكتوب، يوجد فى الزمن. وأن التشكيل وتتابع اللقطات وزوايا التصوير فى رائعة شادى عبد السلام، يتبع منطق تطورى، ما وراء - تمثيلى Extra - representational لا يختلف عن الموسيقى. وربما يكون أهم الصفات «موسيقية» فى «المومياء» هو إيقاعه المتميز. فأغلب الحركات فى الفيلم تتسم بتمهل، متعمد، بل وحتى برشاقة وجلال لا يلينان. وإنه لمن خلال التضاد مع هذا الشكل السائد تكتسب المشاهد الاقتضائية السريعة فى الفيلم تباينها الدرامى، مثل جريمة قتل الأخ.

إن هذا الأسلوب البصرى أسلوب لا واقعى بجلاء فى أنه أسلوب الأبدية، أو الأسطورة. ومن هنا يتفق هذا الأسلوب تمامًا مع اللغة العربية الفصحى التى كتب بها الحوار، والتى بصفة عامة، كانت تنطق بإيقاع محسوب، يكاد يشبه التلاوة Recitation.

إن الإيقاع البصرى «للمومياء» يدعم سيكولوجية الشخصيات، معطيًا الكاميرا الوقت الكافى لتراقبهم وهم يتفكرون. كما أنه يتوافق مع الخط القصصى بكل تعقيده المتعدد المستويات، ليساعد المشاهد أن يرى فيه ما هو أبعد من مجرد اكتشاف أثرى، وأبعد من مجرد مخاض نفسى لشاب مقبل على مسئوليات بلوغه الرشد. إن الإيقاع البصرى «للمومياء» يعكس جلال موضوعه، أمة تستعيد هويتها أثناء اكتشافها لتاريخها»(١١).

ولقد أكد شادى عبد السلام المعنى نفسه حينما قال: «وهذا المفهوم التاريخى هو ما كان يشغلنى فى فيلمى الأول.. لكى أحاول بلورة هذه المشاكل المعقدة التى واجهتها مصر فى تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر زمن أحداث الفيلم.. لأنها فترة مهمة جداً فى تاريخ العالم.. فأوروبا كانت خارجة لتوها من ثورتها الصناعية فخرجت فيها أيضاً كل فلسفاتها المهمة من نيتشه إلى ماركس.. وأمريكا كانت دولة جديدة تبنى اقتصادها بكل الوسائل الممكنة بما فيها استخدام العبيد. وفى مصر كانت الشخصية القومية تتحدد وتتبلور وتبحث عن نفسها فى ثورة عرابى وفى ظهور المواهب المصرية المهمة لأول مرة فى كل مجال وبأسمائها وأبعادها المصرية المحددة.. فهناك إذن أكثر من بعد تاريخى ومن خاطر كان على أن أنسجها معًا جميعًا فى فيلمى الأول... يجب علينا التنويه هنا أن مشكلة البحث عن الهوية قد طفت على السطح مرة أخرى على وفرضت نفسها على مائدة النقاش بين المثقفين فى مصر فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ مباشرة والفيلم قد تم تصويره ١٩٦٨ [[ى.ع]] - ولم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا فى إطارهم التاريخى وداخل الموضوع الذى يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحون أمامك على الشاشة مائة فى المائة.. فأنت ترى نادية لطفى فى دورها الذى يمتد خمس دقائق وتستوعبها تمامًا.. وترى أحمد مرعى بوضوح كامل. ولكنها ليست قصة أو حدوتة أو مأساة «ونيس» الذى يمثله مرعى.. لا أنها مجرد أشكال تتجمع وتفترق لتجمع من خلالها فكرة كلية.. **ولذلك لجأت إلى نوع من التغريب لأبعدك عن ملامحها أو قصصها الواقعية وأترك بعدًا أو مسافة أمام عقلك لتفكر معى.. وفى المومياء لو كان الإيقاع أسرع فسوف يندمج المشاهد فى أسلوب «الحدوتة»، سواء البوليسية أو العاطفية أو.. أو.. فكان لابد أن أكسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك**(١٢).

وعودة إلى السؤال الذى طرحناه فى بداية دراستنا هذه وهو: «ما الذى يجعل من يشاهدون «المومياء» يفغرون أفواههم إعجاباً - سواء من كانوا مع الفيلم أو ضده - فإن الإجابة من وجهة نظرنا هى البساطة والاقتصاد فى التعبير وفى العرض تلك البساطة تجمع بين «الكلاسيكية» و «الحداثة» فى تناسق مذهل، وتكامل العناصر الفنية فى الفيلم تكاملًا بارعًا، وذلك النوع من التشويق البنيوى الذى لا يجعلنا نسأل فى المقام الأول ما الذى سوف يحدث بعد؟ وإنما ببساطة ماذا يحدث. أى الصورة تتكشف هنا. ذلك التشويق الذى ينمو من التكشف التدريجى للصورة الفيلمية. أو كما يقول مارتن أسلن: «إنه التشويق الذى ينشأ عندما نراقب التفتح التدريجى لزهرة. ما

يحافظ على اهتمامنا هنا هو التفتح، خطوة بخطوة لنموذج موجود سلفًا(١٣). وأولا وأخيراً هى روح الفنان التى نفخ منها فى طينته فبعث فيها الحياة التى تحمل نبض زمنه الذاتى وإيقاعه المتفرد وتصيغ شعره السينمائى الخاص.

وأخيراً فإن الروافد الثقافية والفنية لفيلم «المومياء» متعددة ومتنوعة وهى تعكس الأفق الثقافى والفنى الواسع للمخرج «شادى عبد السلام» ذلك الأفق الذى اتسع ليشمل تاريخ الحضارة الإنسانية، وعلى وجه الخصوص، الحضارة المصرية القديمة وثقافتها الفنية ـ التى عمل على بعث إشكالها وقيمها الفنية فى «المومياء» ـ وليشمل تراث الدراما بدءاً من الإغريق مروراً بشكسبير وت.س. إليوت. كما شمل ثقافة سينمائية لها روافد فى تراث أعظم مخرجى السينما العالمية غرباً وشرقًا وشمالاً مثل **ميزوجوشى وكيروساوا** فى اليابان، **وايزنشتين** [إيفان الرهيب] فى روسيا، **وكاڤالوروڤيتش** [الأم جوانا والملائكة، «وفرعون»] فى بولندا، **وبيرجمان** فى السويد.

هذا التراث الذى هضمته موهبة **شادى عبد السلام** الأصيلة وأعادت إفرازه بصدق وأصالة فى إبداعاته المتفردة [«المومياء» ـ «الفلاح الفصيح» ـ «آفاق» ـ «جيوش الشمس» ـ «الكرسى»].

ولعل هذا هو الذى حدا بناقد سينمائى مثل «**ديڤيد روبنسون**» ليقول بعد مشاهدته لفيلم «المومياء» فى مهرجان «ڤينيسيا الدولى» [١٩٧٠]: «إنه لمن الجلى أن **عبد السلام** هو أول مخرج مصرى يرقى إلى المستوى العالمى»(١٤).

إن هذه الشهادة للناقد السالف الذكر وغيره مثل «**چون راسل تيلور**» الذى قال «وكلا الفيلمين ـ يقصد «المومياء» و«الفلاح الفصيح» . ى.ع ـ يحاول التعبير عن هذه الرؤية ويحاول ذلك بأسلوب بعيد عنا يتوفر فيه الإحساس الهيروغليفى، بأسلوب لا مثيل له فى السينما إلا فى أعمال المخرج اليابانى «**ميزوجوشى**» ، مثل هذه الشهادة تعلى من وجهة نظرنا أن الخطاب السينمائى **لشادى عبد السلام** فى «المومياء» كان معاصراً وحديثًا بحيث إنه استطاع أن يقف على قدم المساواة مع الخطاب السينمائى السائد فى السينما العالمية آنئذ.

لقد استطاع «**شادى عبد السلام**» بموهبته المتفردة فى رائعته «المومياء» ـ وهو فيلمه الروائى الأول والأخير ـ أن يصل إلى تحقيق «أيقنوجرافية» خاصة به وإحساس زمنى يميزه «كشاعر سينمائى وهو ما تردد فى أفلامه القصيرة فيما بعد] بحيث إنه ترك بصمة فريدة فى تراث السينما محلياً وعالمياً. وفى رأيى لو أن **شادى عبد السلام** قد أتيحت له الفرصة أو أمهله القدر العمر المديد ليحقق مشاريعه السينمائية المجهضة لتوصل إلى ما توصل إليه **تاركوڤسكي** فى السينما بدءاً من «ستالكر» وما تلاه [الحنين ـ التضحية] مع الفارق فى الانتماء والأصول الثقافية. فلنتأمل كل من «المومياء» [١٩٦٩] و «ستالكر» [١٩٨٠].

وإذا سلمنا بأن السينما هى «النحت فى الزمن»* فيكون «**شادى عبد السلام**» فى «المومياء» قد أبدع منحوتة فى الزمن مزج فيها التاريخى بالأبدى. والموت بالبعث ■

الهوامش

* هذا التعبير أطلقه المخرج السينمائى الروسى الراحل [١٩٣٢ ـ ١٩٨٦] **أندريه تاركوڤسكي** الذى كان يرى أن السينما هى الزمن بشكل واقعة أى أن وقائع الحياة تسجل فى سيلانها الزمنى [الأحداث، الحركة البشرية وأية مادة حقيقية أخرى بصفة واقعة] ومن الممكن عرض هذه المادة بشكل ساكن غير متحرك إذ إن السكون موجود فى الزمن المتدفق بشكل واقعى [وهذا ما عمل على تحقيقه فى «ستالكر» «والحنين» «التضحية»] كمبدأ جمالى. ولخص عمل المخرج فى السينما على أنه نحت فى الزمن. تماماً مثلما يأخذ النحات قطعة المرمر وينقاد بإحساسه الداخلى لملامح عمله المقبل فيلقى بكل ما هو غير ضرورى، كذلك السينمائى يتناول «صلصال الزمن» التى تحتوى على كمية هائلة لا حصر لها من الوقائع الحياتية، ويختار منها، ثم يحذف ما ليس ضرورياً ليبقى فقط على ما يجب أن يكون عنصراً لفيلم المستقبل وجزءاً من الصورة السينمائية. تلك الصورة التى هى فى جوهرها عبارة عن رصد الوقائع الحياتية المتدفقة فى الزمن المنظم بما يتناسب مع أشكال الحياة وقوانينها العامة. ويخضع الرصد للاختيار لأننا نحتفظ على الشريط السينمائى بما له الحق فى أن يكون جزءاً من الصورة. وينتج بالتالى أننا لا نستطيع تجزىء الصورة السينمائية أو فصلها عن طبيعتها الزمنية، أى أنه لا يمكننا إلغاء الزمن المتدفق فيها. والصورة من وجهة نظر **تاركوڤسكي** تصبح سينمائية بحق عندما يكتمل هذا الشرط الأساسى بحيث «تعيش الصورة فى الزمن ويعيش الزمن فيها» ، بدءاً من كل لقطة منفصلة. (ى.ع).

(١) عبد الرحمن أبو عوف، حوار مع المخرج شادى عبد السلام، البيان أغسطس ١٩٧٥ .

(٢) سامى السلامونى، حوار مع شادى عبد السلام، الإذاعة والتليفزيون، ع ٢٦٩٣ ٢٥/١٠/١٩٨٦ .

(٣) المرجع نفسه.

(٤) المرجع نفسه.

(٥) يودى لوتمان، «مشكلة المكان الفنى»، تقديم وترجمة سيزا قاسم، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، العدد السادس يونيو ١٩٨٦، القاهرة ص ص ٧٩ ـ ١٠٦ .

(٦) المرجع نفسه.

(٧) هاشم النحاس، «شادى عبد السلام ومحاولات تأصيل السينما العربية»، آفاق عربية، أيلول ١٩٧٧ .

(٨) Dougles, A&Dougles,F. M., "The Mummy" an Egyptian clasic", Cairo To- day, oct, 1986, pp. 55 - 57, p. 57.

(٩) Robinson, D., Round table find, (venice filmfestival - 1), "The financial times, London, 27 August, 1970.

(١٠) مارتن أسلن، مجال الدراما. كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة، ترجمة سباعى السيد، ومطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٢، ص١٥٦

(١١) Douglas, A.& Dougles, F. M. op. cit., p. 57.

(١٢) سامى السلامونى، مرجع سابق.

مارتن أسلن، مجال الدراما، مرجع سابق، ص ١٥٨.

(١٣) Robinson, D., op. cit.





دراسات

المومياء عبر ثلاثة تواريخ

مجدى عبد الرحمن

فعندما انتهى شادى عبدالسلام من إعداد فيلمه «المومياء» أو «يوم أن تُحصى السنين» بشكله النهائى فى أواخر عام ١٩٦٩، وقام بعرضه عرضاً خاصا على مجموعة النقاد السينمائيين المصريين ثم فى عرض آخر بنادى السينما المصرى، لم تكن ردود الفعل مشجعة البتة فقد كان الفيلم صدمة لكل من شاهده سواء بالسلب أو الإيجاب. كان فيلم المومياء بكل المقاييس شكلا جديدا تماما على السينما الروائية المصرية منذ أن بدأت رحلتها قبل ذلك التاريخ بخمسين عاما. ولم يكن الاختلاف فقط فى الموضوع المطروح داخل إطار الصورة السينمائية بقدر ما كان هذا الفيلم يمثل فهما واضحا لطبيعة الشخصية المصرية، حتمّ أن تكون لمفردات اللغة السينمائية التى تم تناول الفيلم بها طبيعتها الخاصة وأجروميتها المتميزة والتى لا يمكن أن يخطئ الفرد فى مصريتها الواضحة.

وقد تجسدت مشكلة عدم التواصل بين المتلقى المصرى وفيلم المومياء فى أن شادى منذ أن بدأ عمله فى السينما فإنه كان مؤمنا بأن قضيته هى التاريخ الغائب أو المفقود، فالمصريون المعاصرون له.. لهم ماضيهم العظيم وتاريخ ساهموا يوما ما فى تشكيل الحياة، من خلاله بل فى إغناء الإنسانية بأنشطة هائلة وكان دور شادى المحدد هو كيفية إعادتهم للدور نفسه واستعادة مساهمتهم الإيجابية والقوية فى الحياة. ولكى يصل شادى إلى هذا الهدف النبيل، كان عليه أن يثير فى هؤلاء الناس معرفة هويتهم وماضيهم حتى يوصل بين إنسان اليوم وإنسان الأمس. وقياسا على هذا المفهوم، وعندما وصف بعضهم فيلم المومياء بالغموض، فلم يكن لذلك إلا معنى واحد هو افتقاد المعلومات الأولية ونقصها. كان شادى يتحدث فى المومياء عن مأساة التاريخ الغائب الضائع ولكن المتفرج المصرى لم يرتع ولم يجد فى ذلك أية مأساة، ذلك أنه لا يملك المعرفة بالتاريخ تماما مثلما يتحدث المرء إلى أناس ما عن غياب شخص اسمه حسن مثلا ولن يشعر هؤلاء الناس بغياب أو موت هذا الشخص بنوع الكارثة ماداموا لم يعرفوه أو يسمعوا عنه أو يعلموا شيئا عن صفاته وشكله وما إلى ذلك.

وكم كان هذا الأمر محزنا للغاية بالنسبة لشادى!! بل كان يدمى قلبه هذا

الجفاء بين مصرى اليوم وبين أجداده.
ولم يكن انكبابه على عمل ثلاثيته الفيلمية الأخيرة الخاصة بهيئة الآثار إلا نوعا من العودة إلى نقطة البدء فى ماراثون فهم الحضارة المصرية، بل إن أفلامه تلك كانت موجهة أساسا إلى الطفل المصرى مستقبل هذه الأمة وأملها القادم، ولا يسعنى فى هذا المقال إلا أن أسرد تواريخ ثلاثة تحدد بشكل واضح قصة المومياء تحفة شادى الرائعة وأبعادها التاريخية والحضارية، وإذا كنت قد قمت بالاطلاع على كثير من المراجع الخاصة بتلك الفترات المتباعدة وما تحمله فى ثناياها من حكايات وأحداث، فإنى أدين بما تعلمته أو قرأت وثائقه لهذا الفيلم البديع الذى عكس فيه شادى روحه الخلاقة والمتشربة بنورانية هذه الحضارة. لقد كان «المومياء» هو الشرارة التى فجرت بداخلى ينابيع هائلة تتطلع لأن تعرف وتتعلم الكثير عن طبيعة هذا الشعب وصراعه الأبدى فى بحثه عن الخلود.

(٩٥٩ ق.م وعصر بعث النهضة)

الأسرة الواحدة والعشرون

تعتبر الأسرة الواحدة والعشرون بداية العصر المتوسط الثالث فى التاريخ المصرى القديم فهى المرحلة التى تلت أفول مجد الدولة الحديثة تلك التى امتدت عبر ثلاث أسرات هى الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرون. وقد درج المؤرخون القدامى والمحدثون على تقسيم التاريخ المصرى القديم إلى ثلاثين أسرة متتالية، تضمنت خلالها ثلاثة عصور قوية حققت فيها مصر أقصى ازدهارها الحضارى، وأطلق عليها الدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة.

وحفلت الأسرة الثامنة عشرة بعدة فراعنة عظام حققوا لمصر إمبراطوريتها المترامية مثلما فعل الفرعون القوى تحتمس الثالث عندما امتدت حدود إمبراطوريته إلى أطراف آسيا شرقا وأقاصى السودان جنوبا. وأصبحت طيبة عاصمة العالم وقتها، حافلة بالمعابد الضخمة والمسلات الشاهقة. ولم تخل الأسرة التاسعة عشرة من فراعنة آخرين فرض واحد منهم اسمه وشخصيته على عصره وعلى العصور التالية وملأ البلاد كلها بآثاره وهو الفرعون رمسيس الثانى. وكان أبرز فراعنة الأسرة العشرين هو رمسيس الثالث الذى حكم اثنين وثلاثين عاما وعندما تقدمت به السن بدأت عوامل الانحلال تظهر فى الدولة، وكان من أبرز دلائل هذا الضعف الذى سرى كالهشيم فى بنيان تلك الإمبراطورية ما وصل إلينا من أنباء عن إضراب عمال الجبانة عن العمل لعدم صرف أجورهم مدة طويلة دفعتهم لأن يعلنوا عصيانهم عن العمل فى خدمة الملك الإله. ولم يكن البيت الملكى بمنأى عن هذا التحلل فقد انبأتنا بردية طويلة عن حدوث مؤامرة هددت حياة الملك نفسه، وقد اشترك فى هذه المؤامرة عدد من حريم الموظفين والمفتشين. ورغم أن البردية تذكر صراحة أن المؤامرة لم تنجح وأن المجرمين لقوا المصير الذى يستحقونه إلا أن واقع الحال يدلنا على أن الأمر كان يسير من سيئ إلى أسوأ. وأن الرعامسة الذين تولوا الحكم بعد ذلك حتى وصلنا إلى الفرعون رمسيس الحادى عشر آخر فراعنة الأسرة العشرين كانوا من الضعف بحيث فقدت الدولة هيبتها وسارت الأمور من سيئ إلى أسوأ (Gardiner, A., 1974, 288 f).

لقد طالعتنا أنباء الغلاء الاقتصادى الذى تمثل فى الأزمة فى أسعار الحبوب. وامتلأت البلاد بالجنود المرتزقة الأجانب. ولم يكن هناك ضمان للعدل فى وقت مضطرب كهذا، سادت فيه المجاعة وصعب على العمال الجائعين أن يناموا على الطوى بينما على مقربة منهم كنوز مكدسة من الذهب امتلأت بها مقابر الملوك والملكات. وتحدثت عدة برديات عن سرقات المقابر الملكية التى سادت فى ذلك الوقت، حيث وصفت الكتابات التحقيقات التى جرت مع مفتشى المقابر المرتشين ومعاينة المقابر التى سرقت وقتئذ (Peet, T. E, 1930, 15 f)

وقد ظلت الأسرة العشرون نحو خمس عشرة ومائة سنة على العرش فقدت فيها مصر أملاكها فى آسيا وتولى فى آخرها كبير الكهنة حريحور عرش مصر بعد أن أصبحت السلطة الحقيقية فى يد كهنة آمون. وهكذا انتهى عصر الدولة الحديثة تماما ليبدأ عصر جديد حاول الكهنة خلاله أن يطلقوا عليه عصر نهضة جديد، أرادوا فيه أن يعيدوا للبلاد مجدها القديم. وقبل أن نسرد خطواتهم التى بدءوها فى هذا المضمار علينا أن نتكلم قليلا عن أفكار المصرى القديم ومعتقداته فى البعث والخلود.

عقائد الموت عند المصرى القديم

لم يكن هناك وطن على وجه الأرض تبدو فيه الحياة جذابة ومرغوبة مثل الحياة فى مصر القديمة، وعلى ذلك لم يكن هناك غرابة فى مدى تشبع المصريين بالكراهية الممقوتة تجاه الموت وتخصيص كثير من ثرواتهم لابتكار الوسائل التى تستطيع هزيمته (Gardiner,A., 1935,6) ومنذ أن بدأ المصرى القديم يبنى حضارته منذ آلاف السنين ونفسه آمنة مؤمنة وقلبه نابض بالأمل. وأمام الموت ذلك العامل الوحيد الذى ينتزع الإنسان من أحلامه لم يجفل المصرى أبدا، إذ كان يؤمن بأن حافة

القبر ليست نهايته (Bonwick,J, 1956,40) فبعد ذلك المصير الغامض المكروه هناك بعث وحياة وخلود. وكثيرا ما يخيل لنا ونحن نقرأ النصوص المصرية القديمة التى تتكلم عن هذا، أن حب المصرى للحياة والنابع من نفس خيِّرة كان فياضا شمل كل شىء واحتضن الموت نفسه ورأى فيه بداية لحياة جديدة. وساعد على هذا اليقين البيئة التى عاش المصرى فيها. ففى سمائه العريضة التى لا يحجبها شىء كان يشاهد الشمس وليدة كل صباح فى الأفق ثم يراها تشتد وتعلو كل شىء، ثم كان يراقبها آخر اليوم وقد ضعفت وتهاوت لتختفى ولكنها تعود للظهور من جديد وكل يوم. وهذه أرضه التى يعصف بها الجفاف فترة طويلة كل عام تنتظر فيها الماء، ويجىء الفيضان ويغرقها فيعطيها الحياة وتخضر. وهذا النيل الذى يغمر فيضانه كل عام هذه الأرض، يعلو ماؤه ويفيض ثم ينحسر ثم تجف الترع. ولكن النيل الذى لا يخلف موعده يعود. كل شىء حوله يخضع لهذه الدورة المنتظمة. والحبة كى تنبت لابد وأن تدفن فى الأرض لتنبعث منها الحياة. كل شىء حوله يوحى باللانهائية بالاستمرار كنجوم السماء التى لا تبلى كما تقول لنا النصوص المصرية.

لقد كان الموت بالنسبة للمصرى القديم مثل عملية النوم سواء بسواء، مرحلة مؤقتة يحيا بعدها الإنسان مرة أخرى. ووضع الجسم الميت فى القبر هو وضع النوم، وعندما يتم لفه للناحية الأخرى فتلك مرحلة أو البعث (Zam-dee, J., 1960, 81 f) وقد كرر المصرى القديم عبارة أنه قدم من المدينة ليذهب إلى الجبانة على جدران مقبرته وذلك بمعنى أن الحياة والموت مرحلتان متتاليتان وكأنهما صورتان مختلفتان ومتنوعتان للحياة نفسها (Goedicke H., 1954, 233) . وقد ركز المصرى كثيرا على أنه يقوم ببناء مقبرة له خلال حياته، فسوء قدره أن يموت ولم يعد بعد تلك المقبرة الخاصة به، بل قد وصل الأمر لأن يذكر أحدهم أنه بنى مقبرة فى طيبة قبل أن يجهز أمور زواجه (Erman, A.,1971, 318 f) .

وقد أعطتنا النصوص القديمة فكرة واضحة عن المعتقدات المصرية بالنسبة للبعث نستطيع أن نلخصها فى فكرتين أساسيتين: أولا البعث والحياة الخالدة فى رحاب إله العالم الآخر «أوزير». ثانيا اللحاق بموكب الشمس الخالدة «رع» والاندماج هكذا فى اللانهاية الكونية. كانت أسطورة أوزير تجسيدا لأمل المصرى فى البعث والخلاص. وكان أوزير كما تقول الأسطورة أول من علم المصرى الحضارة والزراعة، ملكا تمثلت فيه المعانى الطيبة من خلق وعمل ونشاط. وحقد عليه أخوه «ست» الذى يرمز للجدب والشر وتآمر عليه، وجهز لهذا مأدبة دعى لها أوزير عند عودته من إحدى رحلاته التى كان يتعلم فيها. وأثناء المأدبة عرض «ست» تابوتا يقدمه هدية لمن يناسبه حجم التابوت. ولما جاء «أوزير» لتجربته تكاثر عليه أصدقاء «ست» وأحكموا الغطاء وقتلوه ورموه فى النيل. وبكت إيزيس زوجة أوزير المحبة الوفية وأمضت حياتها فى البحث عنه حتى عثرت عليه بعد عذاب. واستطاعت بحبها أن تعيده للحياة ولكن أوزير آثر أن يترك هذه الحياة بشرها وفضل أن يظل حاميا للعالم الآخر بعد انتصاره على الموت.

وقد أصبحت تلك الأسطورة تجسيداً لفكرة الانتصار على الموت، وأصبح حلم الإنسان المصرى أن ينال الأبدية فى رحاب ذلك الإله الطيب الخيِّر. وتطالعنا نصوص «كتاب الموتى» من عصر الدولة الحديثة بتفاصيل رحلة الإنسان بعد موته ومخاطر هذه الرحلة حتى الوصول إلى تلك الجنة الخالدة. وترينا رسوم كتاب الموتى أيضا الحلقة الأخيرة من هذه الرحلة وهى المثول أمام الإله أوزير ومحكمته العادلة، وهنا يعرض المتوفى لحياته وأعماله وينفى أنه اقترف ذنبا أو إثما وهو ما أطلق عليه فى الكتاب الفصل المائة والخمسة والعشرين أو ما يطلق عليه فصل الاعتراف الإنكارى (Vandi-er, J, 1944, 125 f, Budge, E. A. W. 1899, Pl. IV .) وعندما يوزن قلب كل إنسان فى الميزان الكبير فى ساحة العدالة الذى يشرف عليها أوزير أمام ريشة الحق ماعت. من فاز سيدخل إلى الجنة أما غيره فينتظره حيوان مخيف يلتهمه. ومن المثير أن وصف المصرى القديم لهذه الجنة مؤداها أنها صورة صادقة من مصر فيها شمسها ونيلها ونسمة الشمال المنعشة والحقول نفسها التى يعمل بها المصرى ويزرع ويحصد تمامًا كعادته فى مصر (Zandee, J., 1960, 297, Von Voss, H., 1971, 13 f) ومن الطريف أن المصريين كانوا يعدون إطارات من الخشب أو الفخار على شكل الإله أوزير ويملئونها بالطين أو نحوه ويبذرون فيها بذورا كالحلبة أو الشعير ويضعونها فى القبر دلالة على أن نمو هذه الحبوب هو ميلاد وبعث للمتوفى (Ions, V., 1973, 129 F) لم يكن إذن هناك فصل بين عالم الأحياء وعالم الموتى بل هناك نصوص وصلتنا تؤكد على الاتصال بين الأحياء وأقربائهم الموتى من خلال رسائل موجهة إليهم (Gardiner, A (Frankfort, H, 1948) & Sethe, K., 1928, 10F, 89) بل أصبح بعض من رحلوا فى مرتبة القديسين يقوم السلف بعبادتهم وذكرهم بالخير والتمجيد (Montet, B.,1964,195) وقد افترض المصريون للإنسان مقومات عدة طبيعية ومكتسبة

كلن أهمها سبعة منها الجسد والقلب «كا» الإنسان أو طاقته ثم الروح الخالدة (Saleh,A.,1965,1f) «البا» أو الروح صوروها كالطير أو العصفور على شكل طائر ورأس إنسان Zabkar ,L.V (1968,75) ورسموها وهى تحط بجوار السرير الذى ترقد عليه المومياء

(Vandier d'Abbadie, J.,1954,15)

ومن خلال هذا العالم من المعتقدات حاول المصرى تأمين وسائله للحصول على الخلود والبعث بالحفاظ على جسد المتوفى ووضعه فى مقبرة حصينة وآمنة عدّها صورة مماثلة لدار عالمه الحى وملأها بالنقوش والصور. وكان على الفرعون الجديد عند اعتلائه العرش أن يبدأ على الفور فى البحث عن مكان مقبرته (Cerny,J,1973,16 F) وعند تحديدها يبدأ بالفعل فى نقر الصخور وتجهيز جدران المقبرة بالنقوش المختلفة ((Mert 2,B,1966, 334; Bogoslovsky, E, 1980, 93)

محاولة التغلب على الموت

لقد كان الحفاظ على جسد المتوفى شرطاً آخر للحياة بعد الموت حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليه، ذلك لأن تدمير الجسد يعنى بالتالى تدمير الروح. وقد لاحظ المصرى القديم فى العصور المبكرة قبل بدء الأسرات أن دفن جثث أجداده داخل الرمال الجافة تحفظها من التحلل (Murray, M. A, 1956. 87, Maspero, G, 1922, 112 B). وقد لفت انتباه أناس بداية عصر الأسرات هذه الطريقة من الحفظ الطبيعى لذلك فكروا فى بدء عمليات التحنيط وتطويرها حتى يحفظوا للجسد حالته الطيبة ويحافظوا على ملامحه الطبيعية وقد أمدنا الكتاب الكلاسيكيون أمثال هيرودوت (القرن السادس ق.م) وديودوروس الصقلى (القرن الأول ق.م) بكتابات شرحوا فيها عملية تمليح الجسم لمدة من الزمن ثم غسله وملئه بكل أنواع الطيوب ولفه فى لفائف من الكتان وقد صنف هيرودوت طرق التحنيط إلى ثلاث طبقا لجودة كل حالة وغلوها أو رخصها (Goodley, A, 1921, 371 Waddell, W. G, 1933, 209).

وقد أسفرت البحوث التى أجريت على المومياوات العديدة التى تم العثور عليها أن جثة المصرى القديم كانت تجرى عليها ثلاث عشرة خطوة حتى يتم التحنيط الكامل (Iskander, Z., 1980, 18 F) والتى تتلخص فى أنه بعد إرسال جسد المتوفى إلى خيمة التحنيط (Davies, N. deG., 1915, 45, Denohue V. A., 1978, 143) يتم استخراج المخ والأحشاء من الجثة لكى تعقم وتحفظ فى أوان يطلق عليها أواني الأحشاء (Dawson,W., 1927, 42) ثم يتم تجفيف الجسد وهى أهم خطوة من خلال وضع الجسم وسط كومة من ملح النترون الجاف والذى من خلاله يمكن امتصاص كل السوائل والرطوبة وهى العامل الأساسى فى تدمير الجسم الإنسانى (Lucas, A, 1932, 140) ويقال إن هذه الخطوة كانت تستغرق أربعين يوما ومن هنا جاء ميراث ذكرى الأربعين الموجود فى العصر الحديث. وبعد تكبيس الجسم بمواد الحشو ودهنه بالطيوب والمراهم (Lucas, A, 1937, 27 f) تبدأ عملية لف الجسد والذى نرى مناظر كثيرة مصورة له حيث يرتدى المحنط قناع أنوبيس ويقوم بلف جسد المتوفى (Van Voss 1971, 14, Bruyere, B, 1959, 41 f) وتلقى بعض النصوص الدينية خلال عمليات الدهان ووضع الحلى والتمائم (Capart, J, 1908, 15 f) ولف المومياء ويطلق على هذه النصوص الشعائر أو الطقوس التحنيطية. ثم تحمل المومياء فى نعشها فى موكب إلى المقبرة متبوعة بالمنتحبين لتعبر النيل إلى الغرب وليتم دفنها وسط كل الطقوس الجنائزية المختلفة. ويلمس الكاهن أعضاء المتوفى ببعض الآلات ذات الشكل الغريب معلنا له رغبته فى أن يعيد لأعضائه الحركة حتى يستطيع أن يرى بعينيه ويسمع بأذنيه ويفتح فمه ليتكلم ويأكل ويحرك ذراعيه وساقيه (Montet, P. 1958, 321 f) ويصيح الكاهن قائلا له: «سوف تحيا مرة أخرى.. سوف تفيق دائما، سوف تعود شابا مرة أخرى، ستعود شابا مرة أخرى وللأبد» (Sauneron, S., 1952, 44).

سرقات المقابر فى مصر القديمة

النفس الإنسانية مليئة دائما بالجشع وحب اكتناز الأموال. ذلك يحدث دائما منذ بدء الخليقة فالخير والشر يتجاوران. ولم تمنع حرمة الموتى من أن يدلف ضعاف النفوس فى العصور القديمة إلى مقابر النبلاء أو الفراعنة لكى يستولوا على الذهب المتراكم داخل بيوتهم الأبدية. وعندما قام جورج رايزنر بحفائره فى الجيزة اكتشف بجوار هرم الفرعون خوفو حفرة وجد بها الأثاث الجنائزى للملكة حتب حرس أم الفرعون، والتى كان من المفروض أن يكون هذا الأثاث موجودا بمقبرتها بجوار زوجها سنفرو فى دهشور. وهذا معناه أن اللصوص قد وصلوا إلى مقبرتها ونهبوها فى حياة ابنها (Reismer, G., 81 f) وقد عثر على التابوت خاليا من المومياء وربما كان هذا معناه أن الموظفين والنبلاء لم يجسروا على قول هذه الحقيقة للملك الفرعون خشية بطشه (Wilson, J, 1964, 166 F) وقد حاول الفراعنة عبر العصور المختلفة أن يغيروا من طريقة بناء مقابرهم بعد تعدد هذه السرقات وبعد أن كانت مقابرهم عبارة

عن هرم مكشوف وسط الساحة، تخير فراعنة الدولة الحديثة مكاناً يسمى الآن «ببيان الملوك» حيث بدأ فرعون الأسرة الثامنة عشرة **تحتمس الأول** الذى كان أول من اتخذ هذا الوادى مقرا لمقبرته الملكية. وكانت المنطقة بذلك تعتبر أحسن مكان لإخفاء المقبرة حيث يقول المهندس **أنينى** الذى أشرف على بناء مقبرة الفرعون: «لقد بنيت لجلالته مقبرة فى الصخر بنفسى ولا من أحد رأى ولا سمع وقد تبعه فى ذلك أغلب فراعنة الدولة الحديثة وكانت هذه المقابر تتكون عادة من ممرات أو دهاليز وغرف نحتت فى صخر الجبال تعترضها بعض الآبار والتى نحتت لتضليل لصوص المقابر.

ورغم ذلك فإن عوامل الانحلال التى سادت بعض فترات الأسرة العشرين أدت لانحرافات الموظفين المسئولين عن تلك المقابر بحيث نهب أغلبها. وتطالعنا عدة برديات من فترة حكم الفرعون **رمسيس التاسع** عن تقارير معاينة الجبانة الملكية والتى أسفرت نتائج التحقيق عن أن السارقين كانوا مطمئنين إلى أن المسئولين سيغمضون أعينهم ماداموا يأخذون ثمن إغضائهم وسكوتهم. وكان الصراع بين حاكم شرقى طيبة وغربها والحسد الإدارى بينهم سببا فى كشف هذه الفضيحة والتى عرضتها بردية أبوت. وقد تم فيها ذكر معلومات كثيرة عن المقابر التى سرقها اللصوص وموقعها فى الجبانة (Peet, T. E, 1930, 15 f).

عملية تجديد دفن الملوك

وعود على بدء إلى الأسرة الواحدة والعشرين، حيث اعتلى الكاهن الأكبر **حريحور** عرش مصر وانتقلت الدولة لنظام الحكومة الثيوقراطية بعد أن أمسك مجموعة الكهنة بمقاليد أمور البلاد. وقد أطلقت تلك الأسرة على بداية عهدها اسم «وحم مسوت Whm Mswt»، وهو تعبير باللغة الهيروغليفية يعنى «تكرار الولادات»، أو Renaissance بالمعنى الأوروبى أو ما نسميه «عصر النهضة» (Gardiner, A., 1974, 304) وقد كان تفكيرهم فى مبادئ عصر النهضة تلك هو إعادة زهو البلاد ومجدها، ولكن يبدو أن مبادئهم تلك لم تتحقق إلا فيما نعرفه عنهم فى موضوع العناية الشخصية بالسلف الصالح عن طريق رعاية جثث الفراعنة التى انتهكت حرمة مقابرهم خلال عهود الاضطرابات منذ أواخر عصر الرعامسة كما ذكرنا قبلا وترميم توابيتها. وقد صانوا هذه الجثث وأعادوا تكفينها ودفنها فى عدة مخابئ أمينة، ثم عادوا وجمعوها هى وتوابيت أسلافهم كبار الكهنة وما بقى معها من آثار وبرديات ثمينة فى مقبرة قديمة واسعة مخفية ومنقورة فى الصخر جنوب الدير البحرى. وقد بدأ هذا المشروع **حريحور**، ولكن أتمه الكاهن **بنجم** والذى جعل من مقبرة قديمة للملكة **أنحابى** من الأسرة ١٧ مقرا لمومياوات أجداده الأقربين. وقد تم إعادة تكفين المومياوات التى تعرضت للسلب والنهب مثل **تحتمس الثانى وأمنحتب الأول وسيتى الأول ورمسيس الثالث ورمسيس الثانى وأحمس الأول وأمنحتب الأول** وغيرهم كثيرين. وتم كتابة تأشيرات بالهيراطيقية على التوابيت الخشبية التى وضعوا فيها توضح تجديد عملية الدفن ونقل المومياء من مقبرتها الأصلية إلى مقبرة الملكة **أنحابى** (Maspero, G., 1889, 511 F).

(١٨٨١ وعام عودة البعث)

أوروبا تتطلع إلى مصر

عاشت مصر تحت الحكم العثمانى فترة من أشد فترات تاريخها ضعفا وعزلة عن العالم، وهذه السنوات الفاصلة بين الفتح العثمانى ١٥١٧ والحملة الفرنسية ١٧٩٨ كانت سنوات نهضة بالنسبة لأوروبا اقتصاديا وثقافيا واجتماعيا. بينما فى مصر زاد التخلف حدة حيث خضع الشعب لحكم المماليك الذين كانوا مسئولين عن إدارة البلاد، والذين تركوا الخدمات العامة دون رعاية فظل التعليم قاصرا كما كان الاقتصاد ذاتيا دون تنمية الموارد الخاصة بالبلاد بل لمجرد سد الحاجة. وكانت الأوليجركية المملوكية متناحرة فيما بينها مما ساعد على حدوث النكبات فى البلاد نتيجة لما وقع من صراع بين الزعامات المملوكية.

وعندما جاء الفرنسيون إلى مصر فى يوليو ١٧٩٨ كان ذلك يعنى مواجهة بين حضارتين عميقتى الجذور واحدة منها متطورة والثانية متخلفة من حيث التقدم العلمى. وسقط المماليك صرعى بأسلحتهم المتخلفة أمام نيران القادمين من أوروبا. وسارع **بونابرت** بإعلان مبادئه المهمة وأولها تخليص الشعب المصرى من حكم أولئك المماليك، واستخدم فى ذلك عباراته التى تحمل التقدير لدين الدولة الإسلامى والذى لم يقتنع بمحاولته تلك أغلب المصريين.

ورغم أن نهضة مصر فى القرن التاسع عشر قد جاءت بعد نظام الحكم فى أيام **محمد على** إلا أن قيمة الحملة الفرنسية أنها أصابت المجتمع المصرى بهزة عنيفة وأصبح الناس فى مصر أقدر على إعادة النظر فى أحوالهم الاجتماعية. وجاء العلماء فى معية رجال الحملة الفرنسية، ونرى مثال ذلك **كفاليرى** الذى سكن فى بيت **مصطفى كاشف** وحمل معه عديداً من الأجهزة التليسكوبية وأدوات المعامل (Al Jabarti, A. R., 1979, 83 f). وأسس **بونابرت** المجمع العلمى الذى استطاع خلال ثلاث سنوات من العمل أن يخرج أكبر حدث علمى فى نهاية القرن الثامن عشر ألا

وهو كتاب «وصف مصر Description de l'Egypte» والذى تكون من عشرة أجزاء من النصوص وأربعة عشر جزءاً من اللوحات والذى تم نشره بين عام ١٨٠٩ وعام ١٨٢٨ وقد اشتمل هذا الكتاب على وصف دقيق لآثار مصر ونستطيع أن نقول بكل الاطمئنان إنه كان بداية تأسيس علم المصريات Richmond .J. C. B., 1977, 22)

نهب آثار مصر

لقد أفاضت الحملة الفرنسية على مصر أهمية وشهرة لم تتمتع بهما قبل ذلك التاريخ، فبدأت الصحف والمجلات الأوروبية تكتب الصحف المطولة عنها. ووسع نشر كتاب وصف مصر السابق ذكره الاهتمام الكبير بالآثار الفرعونية بحال لم يسبق لها مثيل فى التاريخ. وبانتصار الإنجليز على الفرنسيين فى مصر وقعت فى أيديهم آثار مصرية كثيرة، استلزمت بالضرورة أن يقام لها متحف خاص فى العاصمة البريطانية. ففى سنة ١٨١٢ أقيمت «القاعة المصرية» فى ميدان بيكاديللى فى قلب لندن واستمرت هذه القاعة التى شيدت على نظام المعابد المصرية القديمة قائمة إلى سنة ١٨٢٤ تعرض الآثار الفرعونية ويفد إليها الناس من جميع أنحاء بريطانيا. وفى الوقت نفسه بدأ المتحف البريطانى فى جمع الآثار الفرعونية التى كان يرسلها إليه عملاؤه من الإنجليز وغير الإنجليز فى مصر.

وقد صاحب ذلك كله واقعة أخرى مهمة كان لها أكبر الأثر فى بدء موجة عاتية من البحث والاستقصاء للكشف عن حضارة المصريين القدماء، ونعنى بها العثور على حجر رشيد عام ١٧٩٩ وما صاحب هذا الكشف من تهافت الباحثين على قراءة النص الهيروغليفى فيه، ونجاح شامبليون العالم الفرنسى فى الوصول إلى أن الهيروغليفية تتكون من علامات مختلفة لكل منها قيمة صوتية محددة (Budge, E. A. W, 1974, 108f) وفى الوقت نفسه استطاع الإيطالى **روسلليني** تسجيل النقوش والرسوم ووصف الآثار القائمة فى طول البلاد وعرضها فى كتابه الشهير «آثار مصر والنوبة».

Rosellini, I., I monumenti dell'Egitto e della Nubia, Pisa, 1832 - 44

ثم جاء العالم الألمانى **ريتشارد لبسيوس** وقام بحفائر فى جبانات الجيزة وسقارة ومصر الوسطى ونشر كتابه الضخم «تماثيل من مصر والحبشة»

Lepsius, K. R., Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien, Berlin, 1849.

ودلت هذه الكتب على تنافس شديد وتسابق علمى للوصول إلى الحقائق عن تاريخ مصر وحضارتها وأصبحت حمى البحث عن الآثار المصرية عاملا مهما جعلت من وصول الأجانب إلى مصر بعد الحملة الفرنسية تيارا مالبث أن تحول إلى إعصار مدمر. وعلى الجانب الآخر كان الحكام فى مصر بدءا من **محمد على** فى غاية الشوق للانفتاح على أوروبا بكل الطرق الممكنة. وقام **محمد على** بإرسال البعثات التعليمية إلى فرنسا بالذات لتكوين قادة فكر متنورين (Hourani,A., 1970, 70F) وتكوين تيار رسمى مهم عمل على إنشاء مدرسة الترجمة تحت قيادة الطهطاوى (Abdel Malek, A. 1969, 129) وأسفرت بعثات محمد على ومنها بعثة الأنجال الشهيرة (Abdel Malek, A., 1969, 119F) عن ازدهار شديد فى المجتمع المصرى وفى حركة التعليم وكان من أهم قادته **الطهطاوى وعلى باشا مبارك** (Vatikiotis, P. J., 1985, 109 f)

وفى المقابل فإن **محمد على** حاول أن يزيد من حركة التجارة الأوروبية إلى مصر فى عهده، ومن خلال نظام **محمد على** الاقتصادى الصارم أصبح الأجانب أمثال **كلوت بك وبلفوند** هم المتحكمين فى أقدار مصر، وأصبحت هناك عملية «إفساد المصريين» مثلما أطلق عليها **اللورد كرومر** (Richmond, J. C. B, 1977, 98 f) وتزايد نفوذ الأجانب فى مصر فى عهد خلف **محمد على**. ولم يكن **سعيد** يجسر على سبيل المثال أن يمتنع عن تلبية طلب أحد منهم (Flower,R., 1976, 84) وحدث ولاحرج عن شخصية الخديو **إسماعيل** وإسرافه الشديد وكرمه فى سبيل هدفه المهم لجعل مصر قطعة من أوروبا مما أدى إلى إفلاس مصر تماما بل وبلغت ديون مصر وقتها طبقا لمرسوم ٧ مايو ١٨٧٦، ٩١ مليون جنيه إسترلينى (Crabites, P. 1933, 243 f)

وأصبحت مصر كاليفورنيا جديدة يتم البحث فيها عن الذهب ممثلا فى الآثار الكثيرة والقطن، وساعد على ذلك حفر قناة السويس أيام **إسماعيل**. وكانت كل دولة ترسل قنصلها ليتولى هذه المهمة. كما كانت مصر فى عهد القناصل ميدانا مفتوحا للصيد، يتم فيها نهب الجزء الأكبر من تراث مصر وآثارها. كان هناك **دروفيتى** القنصل الفرنسى والذى كان قوى التأثير على الباشا، وقد استطاع أن يكوّن عدة مجموعات أثرية باعها لمتاحف تورنيو واللوفر وبرلين (Greener, L., 1966, 119) أما **صولت** القنصل البريطانى فقد كان شغله الشاغل هو جمع الآثار المصرية والتجارة بها، وقد اضطر لأن يبذل نشاطا أكثر ليعوض نفسه عن الصداقة القوية التى كانت تربط بين الباشا **ودروفيتى** القنصل الفرنسى. ورغم ماتملك **صولت** من نزعة رومانتيكية بحتة للآثار والجو المحيط بها

إلا أنه مارس حفائر متوالية أسفرت عن بيعه لمجموعات أثرية عدة لمتاحف العالم المختلفة (Greener, L., 1966, 105 f)

وعلى الجانب الآخر كان هناك ناهبو القبور ومخربو الآثار وكان فى مقدمتهم **جيوفانى بلزونى** الإيطالى الذى أمّل والده أن يجعل منه قسيسا ولكنه أصبح من المشاغبين المطاردين من العدالة وارتحل إلى مصر والتحق بركب القنصل الإنجليزى **صولت**. وقد كتب كارتر عن **بلزونى** يقول:

«إن **جيوفانى بلزونى** وحش آدمى وأكبر قرصان للآثار عرفه التاريخ. كان إذا ما عثر على جثة لأحد الملوك الفراعنة ارتمى عليها بوحشية بالغة وأخذ يمزق فيها إربا ليعثر بين طيات الكتان على ماقد يكون مخبأ فيها من آثار وحلى ولم يكن يهمه إلا التحف النفيسة وكان يحطم كل ماعداها وكان يسرق كل شىء ابتداء من الجعران وحتى المسلة» (Wilson, J. A. 1964, 26f, Ceram, C. W., 1954, 116f)

حدث كل ذلك والوالى لا يأبه للأمر كثيرا، كان **محمد على** مشغولا بالقطن وعندما جاء **سعيد** إلى الحكم تحول نفوذ الأجانب فى مصر إلى إعصار مدمر. ولم يكن هناك قانون يمنع خروج الآثار من مصر وكان القناصل هم أبطال هذا العصر وأيضا الهواة الذين قدموا إلى مصر أصحاب المهن الغريبة والذين انقلبوا لمكتشفى آثار فى لحظة. وعلى الجانب الآخر فقد وفد إلى مصر مجموعات العلماء والأثريين المهتمين بالدراسات القديمة تحدوهم الرغبة فى أن يدرسوا حضارة هذه البلاد التى ملأت أكداس آثارها متاحف أوروبا وصالات مزاد بيع التحف فى لندن وباريس وصالونات الطبقة الحاكمة من الأفراد والملوك. كانوا يأتون إلى مصر ينقبون فى أرضها ويدرسون حضارتها ويثرون الفكر الإنسانى بتفاصيل جديدة عن حضارة المصرى القديم. نعم كانوا يأخذون الكثير، وكان لهم حق القسمة فى الآثار التى يعثرون عليها فى حفائرهم لكنهم كانوا مختلفين عن هذا الركب الأول. بل إنه لولا جهدهم فى هذا الميدان لظلت الحضارة المصرية القديمة إلى أمد أكثر قربا، طلسما غارقا فى الأسرار ولظل تاريخ مصر نهبا لسير العصر الوسيط وأساطيره. ولم يعد هناك جامعة فى أوروبا إلا وأعطت دراسة الحضارة المصرية القديمة جانبا مهماً من جهدها فى البحث والدراسة (Greener, L. 1966, 14of) وهناك على سبيل المثال العالم الفرنسى **مريت** والذى حفظ للمصريين فى بلادهم عددا من القطع الأثرية المهمة التى كان يستطيع ترحيلها مثل تمثال **خفرع الديوريت** وتمثال **شيخ البلد** ورفض بإباء وشمم طلب الإمبراطورة **أوجينى** من الخديو **إسماعيل** الإبقاء على هذه التماثيل عندما تم عرضها فى معرض بباريس عام ١٨٦٧ وأصر **مريت** على رجوع التحف إلى مصر. كما كان هو صاحب الفضل فى إنشاء متحف للآثار المصرية (بولاق) ومصلحة لها تضم أعمالها عندما أقنع **سعيد** بذلك عام ١٨٥٨ (Wilson, J.A. 1964, 46f)

وهناك العالم الفرنسى **جاستون ماسبيرو** الذى خلف **مريت** فى إدارة مصلحة الآثار أى عام ١٨٨١ وهو من أكبر علماء الآثار المصرية، واسع الإطلاع ومتعمق فى بحوثه وله أكثر من مائتى وخمسين مؤلفا لايزال الكثير منها من المراجع الموثوق بها. وهناك أيضا المدرسة الألمانية وعمدتها الكبير العالم الأثرى **أدولف أرمان** وصاحب الفضل فى وضع قاموس اللغة المصرية القديمة والذى جمع له حشد كبير من العلماء الذين ظلوا يعملون فيه حتى تم نشره عام ١٩٢٥ وبفضله اتسعت مجالات البحث فى علوم الآثار وفهم النصوص الهيروغليفية القديمة لإعادة قراءة التاريخ المصرى القديم بشكله الأقرب للصحة.

اكتشاف خبيئة الدير البحرى

وتمر حوالى ثلاثة آلاف سنة ويأتى عام ١٨٧١ حيث يهتدى أفراد أسرة **عبد الرسول** الذين يقطنون قرية القرنة الحالية بالأقصر إلى بئر هذه المقبرة. ولصعوبة الدخول والخروج منها لم يستطيعوا نقل هذه التوابيت الكبيرة واكتفوا بسرقة بعض الجعارين والبرديات والتماثيل وقاموا ببيعها فى سوق العاديات.

وقد عرض على **جاستون ماسبيرو** العالم الفرنسى صورة بردية للملكة **نجمت** من الأسرة ٢١ وأخرى لملكة تدعى **حنت تاوى**. واستطاع **ماسبيرو** أن يخمن أن لصوص قرية **القرنة** قد عثروا على مقبرة من الأسرة الواحدة والعشرين، فسافر إلى الأقصر وعرف أن أفراد أسرة **عبد الرسول** وهم **عبد الرسول أحمد** وأخوه **محمد عبدالرسول** قد باعا هذه العاديات وهم يحتمون فى **مصطفى أغا عياد** التاجر الأقصرى الذى كان على درجة من النفوذ مكنته من الحصول على حماية ثلاث دول مثلها القنصل البريطانى والبلجيكى والروسى (Romer.J,1988,129F) وطلب **ماسبيرو** من **داود باشا** مدير قنا وقتئذ عمل تحقيق سريع مع أفراد تلك الأسرة فقبض على **عبد الرسول أحمد** وقام بسؤاله **إميل بروجش** الأمين المساعد لمتحف بولاق وقتها. ولكن **عبد الرسول** أنكر كل التهم، وتم الإفراج عنه بعد قضائه شهرين فى السجن وذلك لعدم ثبوت أية

أدلة عليه. إلا أن فترة سجنه وصنوف العذاب التى لاقاها قد أثبتت له ضعف **مصطفى أغا** وعدم قدرته على حماية خدامه.

وقد ظن بعضهم أن الموضوع قد انتهى بذلك وأن مصلحة الآثار قد هزمت ومن ناحية أخرى قد طالب **عبدالرسول أحمد** أن يكون له النصف فى محتويات الكنز بدلا من الخمس وهدد بإفشاء السر إذا لم تجب طلباته. ورأى **محمد عبدالرسول** أكبر الأخوة بعد تلك المشاجرات أن أخوته سيخونونه فرغب فى أن يكون هو البادئ بإفشاء السر فأبلغ **داود باشا** بذلك، الذى قام بإبلاغ الخبر إلى القاهرة.

وفى ٦ يونيو ١٨٨١ قاد **محمد عبدالرسول إميل بروجش وأحمد أفندى كمال** إلى مدخل المقبرة حيث فوجئ الجميع بخبيئة تضم أربعين تابوتا معظمها لفراعنة الدولة الحديثة (Maspero, G 1889, 511f. وعندما دخلها **ماسبيرو** بعد ذلك فوجئ بأنه أمام مومياوات عديدة لفراعنة كان يتم السماع عنهم مثل **أحمس الأول ورمسيس الثانى** وغيرهم. وقد استولت الدهشة على كل علماء الآثار فى العالم عندما سمعوا بعدد المومياوات وكان لابد من نقلها بسرعة خوفا من مهاجمتها والاستيلاء عليها. لذا جمع وكيل المديرية مائة فلاح وتم استخراج كل التوابيت فى ثمانية وأربعين ساعة ووضعت فى السفينة المسماة **المنشية** لتمخر عباب النيل إلى القاهرة وقد كوفئ **محمد عبدالرسول** بخمسمائة جنيه وعين رئيسا للحفائر فى طيبة حيث ساعد **عبدالرسول** رجال الآثار بعد ذلك بعشر سنوات فى الكشف عن مقبرة أخرى تضم توابيت عديدة لكهنة **آمون** من التوابيت المزخرفة والملونة.

وقد كان اكتشاف تلك الخبيئة أهم حدث أثرى فى نهاية القرن التاسع عشر، فقد رأى العالم كله عظمة الحضارة المصرية المتمثلة فى صمود هذه المومياوات للزمن وأن فكرة القدماء عن الخلود قد تحققت بالفعل. والغريب أنه توافق مع هذا الحدث ثورة عرابى المشهورة (Vatikiotis, P. J. 1985, 144f) والتى انتهت مأساويا بضرب الإنجليز لمصر فى ١١ يوليو ١٨٨٢ وبداية الاستعمار الذى لم يرحل بعد ذلك إلا باثنين وسبعين عاما (Rowlatt,M., 1962, 104)

(١٩٦٩ ويو م أن تحصى السنين) شادى وقصة الخبيئة

فى السادس عشر من ديسمبر عام ١٩٦٩ تم عرض فيلم المومياء لأول مرة أمام تجمع ثقافى كبير نسبيا وهو جمهور نادى السينما، وجلس **شادى** فى الظلام ينتظر رد فعل قومه وعشيرته أمام هذا العمل الفنى الجديد. وفوجئ الجميع بهذا العمل الرصين وموضوعه الذى يتناول شيئا خاصا جدا بالمصريين أنفسهم، له روحه وقداسته القديمة والتى تم طرحها بلغة سينمائية كانت أجروميتها على نسق إيقاع هذا الشعب نفسه.

كان **شادى** قد قرأ قصة خبيئة الدير البحرى لأول مرة عام ١٩٥٦ بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة، وظلت عالقة بذهنه إلى أن فكر جديا فى أن يقدم عملا من إخراجه بعد أن يئس من استمراره فى العمل مهندسا للديكور أمام المعوقات التى صادفته وسط آليات صناعة السينما المصرية وقتها. وعندما كان **شادى** فى بولندا عام ١٩٦٣ حين اختاره المخرج البولندى الشهير **كفاليروفيتش** كمستشار فنى لفيلمه «**فرعون**»، جعله الحنين إلى مصر يفكر فى هذا الموضوع. ومنذ ذلك الوقت بدأت رحلة المومياء فى عقله، فقام بكتابة قصيدة شعرية من أربعين سطرا تقريبا على لسان الغريب.

كان لدى **شادى**. وقتها استثارة شديدة تجاه هذه الحكاية، فمسألة تحدى هذه المومياوات لكل هذه السنين الطويلة وانتقالها من مقبرة لأخرى وتحديها للزمن حتى ينكشف هذا السر فى النهاية لتبحر فى موكب جنائزى لتستقر نهائيا فى المتحف المصرى، أثار فيه موضوع الخلود المصرى القديم وكيفية أن حفاظ الشخصية المصرية على اسمها وعلى جسدها هو حفاظ قومى أكثر منه إبقاء على الأشياء المادية.

وقد استطاع شادى أن ينتهى عام ٦٥ من كتابته الأولى لفيلم المومياء، وكان ذا شكل واقعى تقليدى أطلق عليه اسم.. دفنوا مرة ثانية، (سمير فريد - ١٩٧١ / ١٩٧٢ - ٢٣) كان السيناريو الأول مجرد حدوتة جيدة الصياغة، ذلك لأنه كان يفكر بالمعايير والمقاييس النظرية التى درسها أعواما طويلة. وكانت كتابته الأولى للفيلم مجرد تطبيق عملى لهذه النظريات. وقرر أن ينسى هذا السيناريو ويبدأ من جديد على أن يكتبه هذه المرة من خلال أحاسيسه وأفكاره الشخصية الذاتية. انتهى منه ليفاجأ بفيلم رومانسى مغرق فى المواقف الميلودرامية، فما كان منه إلا أن ألقى به بعيدا. وعاد **شادى** ليكتب السيناريو للمرة الثالثة، وخرج هذه المرة مختلفا تماما عن المرتين السابقتين، ففى الكتابات السابقة كان بطل الفيلم هو شخصية الغريب، بينما انتهى فى الكتابة الثالثةلأن يصبح شخصية جديدة هى شخصية ونيس التى نراها فى الفيلم، ولكن حتى فى هذه المرة لم يكن مقتنعا بهذا السيناريو الثالث بسبب كثرة الأحداث والتفاصيل فيه والتى سطحت مفهوم الفيلم وطغت عليه حتى أصبح الفيلم مجرد قصة شخصية فرد محزنة. وترك شادى الفيلم للمرة الثالثة وتوقف فترة عن الكتابة، ثم عاد ليكتب للمرة الرابعة شكل قريب من شكل القصيد الشعرى أو مايمكن أن نسميه الشعر المرئى بمفهوم **بول فاليرى**. وهنا بدأ شكل الفيلم كما يريده يتحقق فى رأسه وبدأت الشخصيات تأخذ أهميتها

الحقيقية ولكنها محكومة بإطار الشكل العام للفيلم وبحيث تصبح أحد عناصره وبحيث لايصبح الفيلم قصة شخصية. وأصبحت بعض الأبيات الشعرية على لسان الغريب هى المدخل الذى قاد شادى إلى هذا الشكل الأخير للفيلم.

وعندما أتى المخرج العالمى روسيلليني إلى مصر فى نهاية عام ١٩٦٦ كى يقوم بإخراج فيلم عن الحضارة المصرية القديمة ضمن سلسلة فيلمية عن حضارات العالم المختلفة، تقابل مع ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها الذى طلب إليه أن ينشئ وحدة تجريبية يكون من مهامها إنتاج فيلم سينمائى له طابع السينما القومية. وعندما عمل شادى مع روسيلليني فى فيلمه هذا سلمه نسخة من سيناريو المومياء كى يقرأه، فتحمس له روسيلليني بشدة واعتبره العمل الذى يستحق الإنتاج فى تلك الوحدة المزمع إنشاؤها (ثروت عكاشة، د.ت، ٣٤٤ وما بعدها) وقد كان روسيلليني متمسكا بمبدأ أن تكون الأفلام التى يتم إنتاجها فى تلك الوحدة من تأليف مخرجيها، وقد كانت السينما عند شادى هى سينما المؤلف فهو يحب ترجمة رؤيته للعالم بالكاميرا من خلال بحثه فى عمق الإنسان المصرى. وقيمة المؤلف السينمائى عند شادى أنه ليس مجرد مخرج يمتلك البراعة التكنيكية فهو باختصار ليس حرفيا بل هو مسئول عن خلق شخصية الفيلم بأكمله، شخصية متميزة عما سبق عليه من أفلام أخرى.

تحقيق حلم المومياء

وجاءت نكسة يونيو ١٩٦٧ لتوقف المشروع تماما، بل ويغادر روسيلليني مصر ويترك استكمال فيلم الحضارة الذى كان يقوم بإخراجه على عاتق شادى. ويستمر عكاشة على حماسه، ويقرر رغم كل أحزان النكسة البدء فى تنفيذ الفيلم، وفى بدروم مبنى التبادل الثقافى بالزمالك والذى كان يرأسه مجدى وهبة، جرت اجتماعات وبروفات فريق العمل بالفيلم.

وكان شادى قد خطط لأن يتم تصوير الفيلم بالأبيض والأسود. ولكن المسئولين بمؤسسة السينما اشترطوا أن يتم تنفيذ الفيلم بالألوان حتى يمكن توزيعه. وعندما رسم شادى اسكتشاته فإنه خطط للشخصيات على أنها ترتدى الجلابيب البيضاء، وعندما تم تغيير الفكرة وأصبح مقررا أن يكون الفيلم ملونا قام شادى بجعل ملابس الشخصيات سوداء وسط أجواء من اللون الأصفر لون رمال الصحراء والألوان الكابية للآثار وجدران المقابر.

وبدأ صلاح مرعى ومعاونوه فى تنفيذ نماذج دقيقة من الجبس تقليدا لتوابيت الخبيئة. كما تم التخطيط لأن يتم تنفيذ حوائط ديكورات المقابر فى الورش خارج البلاتوه ثم يتم تركيبها أثناء التنفيذ مرة واحدة ذلك لتوفير الوقت من جهة، ولأن الجدران كانت مسطحة ومليئة بملمس Texture معين يماثل الصخر من جهة أخرى.

واحتار شادى أمام طريقة اختيار حوار الفيلم، واستقر على أن يستخدم اللغة العربية كأساس، حيث إن اللغة الفصحى تحمل معانى الصراع من حيث احتوائها على الضمائر وغيرها من المحسنات اللفظية، أما اللغة العامية أو اللهجة الصعيدية فغير مدربة على تقديم هذه الرهافة فى التعبير عن تقاليد الصعيد بالإضافة إلى أنها سوف تغلف كل شيء بثوب واقعى بغيض. وقد صمم شادى على اختيار الممثلين الجدد، فقد كان الممثل الجديد بالنسبة له لديه المقدرة أكثر على التخلص من عوامل قصوره وأخطائه التى لم تثبت بعد بعكس القديم الذى لديه لزماته التى من الصعب أن يتخلص منها. وقد قام شادى بتدريب الممثلين على أساس إظهار الصراع الداخلى فقط دون مبالغة فى الأداء ودون كريشندو فى إلقائهم الصوتى ودون محاولة الضغط على عواطف الجمهور.

وعندما اختار شادى أهم الأحداث إثارة فى القرن الماضى وبنى عليها قصته الدرامية، فإنه جسد كلمات كتاب الموتى الفرعونى الذى ينشد عودة البعث للمومياوات المدفونة. ولم تكن قضية شادى بعث التاريخ فى تفاصيله الطمية، فالأحداث فى فيلم المومياء تدور فى صعيد مصر عام ١٨٨١ ولكنه تعمد التغريب فى اللغة والصوت والتكوينات سواء فى الطبيعة أو الشخصيات. لذا فالفيلم أبعد مايكون تأريخا عن الحياة فى صعيد مصر فى هذه الفترة. ويبدو أن شادى خلال طرحه لقضية فيلمه قد ربط بشكل جبرى بين التقاليد وماتمثله (قبيلة الحربات) وبين مطالب التقدم (بعثة الأفندية) ويوضح أن ذلك التلاقى لم يتم دون مصادمات ولكن لايخفى أن هذه الولادة العسرة التى أسفر عنها ذلك اللقاء الجبرى لايستعاض عنها لكى تظهر ثقافة وحضارة جديدة (Hennebelle, 1972, 74; Hennebelle, 1973) ومن خلال هذا الصراع يقدم شادى روحا قومية من خلال فيلمه الذى يعرض زمن فيلمى ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وعى أو ضمير لم ينضج بعد وذلك عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعمارى الإنجليزى على مصر عام ١٨٨٢ (Achouba, A,1976, 13)

لقد أراد شادى من خلال سرده الدرامى أن يوجه رسالة تعنى أن ذلك رمز لإعادة اكتشاف مصر بعد قرون من الحكم الأجنبى وامتلاك شخصيتها كمواطن متميز، بقومية مصرية تستلهم ذاتها من ميراثها الفرعونى (Douglas, A. F. M, 1986, 56) وتؤكد على مدى عراقتها (Clunny, C.M. 1978, 92) لقد خرجت المومياوات أخيرا من مرقدها بعد قرون طويلة من التحلل والانحلال وهو الذى نتج عن الانفصال بين الشعب الذى يمتلك كنزا حضاريا عظيما وبين المثقفين القلة الذين تسلحوا بالمعرفة والعلم، وكان شادى يريد أن يربط هذا الماضى بتاريخ مصر المعاصر (Hennebelle, G., 1970). إن التاريخ الذى يجهد شادى نفسه فى تقديمه خلال فيلمه هو فى النهاية بحث عن الهوية المصرية والروح القومية (-Sha

fik, V. 1994, 205) ويبدو الفيلم بالنسبة للمرء كما لو كان يراقب طقسا مقدسا والذى يتمنى فى النهاية أن يسفر ذلك عن سره المهم (Malcolm,D., 1972) وهكذا اكتملت سلسلة قصة المومياوات من خلال هذه التواريخ الثلاثة، بدأها كهنة آمون حكام الأسرة الواحدة والعشرين فى حفاظهم على أجساد أسلافهم وبعد حوالى ثلاثة آلاف سنة استطاع أحمد باشا كمال أن يقود موكب توابيت أجداده بعد أن انتزع السر من قبائل الجبل. وجاء شادى بعده بحوالى مائة سنة يحكى القصة داعيا لعصر نهضة من جديد..

وعندما شاهد جان ليسكور رئيس الاتحاد الفرنسى لدور سينما الفن والتجربة فيلم شادى عبد السلام قال: «إن السينما المصرية بدأت عندنا بفيلم المومياء وإذا ما استمر الحال على هذا المنوال فقد يذهب المؤرخون إلى أنها انتهت به». ■

المراجع:

د. ثروت عكاشة، د.ت، مذكراتى فى السياسة والثقافة، مكتبة مدبولى.

سمير فريد، ١٩٧١ / ١٩٧٢، حوار مع شادى عبد السلام نشرة نادى السينما، عدد ١١، ص ص ٢٠ ـ ٢٤ .

Abdel MaleK, A., 1969, Ideologie et renaissance nationale. L'Egypte moderne, 2eme ed Paris

Achouba, A., 1976, L'oeuvre de Shadi Abdel Salam. Cinema Arabe, Mai - June, No. 3, pp. 13 - 16.

Al Jabarti, A. R., 1979, Journal d'un notable du Caire durant L'expedition Francaise 1708 - 1801, traduit et annoté Par Joseph Cuoq, Paris.

Bogoslovsky, E. S. , 1980, Hundred Egyptian draughtman, ZAS, 107, pp. 89 - 116.

Bonwick,J, 1956, Egyptian belief and modern thought, Colorado

Bruyere, B., 1959, La tombe No1 de Sennedjem, MIFAO, 88

Budge, E. A. W, 1899, Facsimiles of the papyri of Hunefer, Anhai, Karasher and Netchmet with supplementary text From the papyrus of Nu".

Budge, EA. W., 1974, The mummy, Causeway books, New York

Capart, J, 1908, Une Liste d'amulettes, ZAS, 45, pp. 14 - 21

Ceram, C. W, 1954, Gods, Graves and Scholars. The Story of Archaeology, New York.

Cermy, J., 1973, The Valley of the Kings, IFAO, BdE,61.

Cluny, C. M., 1978, Dictionnaires des mouveaux des Cinemas arabes, Paris

Crabités, p. 1933, Ismail. The Maligned Khedive, London

Davies, N. de G., 1915, The Tomb of Amenemhr (no. 82), London.

Dawson, W., 1927, Making a mummy, IEA, V. 13, pp. 40 - 49.

Denohue, V. A., 1978, Pr - n fr, IEA, V. 64, pp. 143 - 148

Douglas, A. S. F., 1986, The Mummy an Egyptian Classic, Cairo to day, Oct., pp. 55 - 57

Erman, A., 1971, Life in Ancient Egypt, Dover Books, New York

Flower, R. , 1976, Napolen to Nasser. The story of modern Egypt, London.

Frankfort, H., 1948, Ancient Egyptian Religion, Harper Torchbooks

Gardiner, A. & Sethe, K., 1928, Letter to the dead, London.

Gardiner, A. 1935, The Attitude of ancient Egyptian to death & the dead, Cambridge.

Gardiner, A., 1974, Egypt of the Pharaohs, OxFord.

Godley, A., 1921, Herodotus.

Goedicke, H., 1954, The Egyptian idea of Passing From Life to death, Orientalia, V. 24, pp. 225 - 239

Greener, L., 1966, The discovery of Egypt, Great Britain

Hennebelle, G., 1970, La Momie. Film Egyptien, Jeune Afrique, No 5o7, 22 sept.

Hennebelle, G., 1972, Chadi Abdel Salam. Une Brillante Exception. Cinema Africains, pp. 73 - 75

Hennebelle, G., 1973, La Momie ou le Choc des Civilisations, Le Monde diplomotique, 39

Hourani, A., 1970, Arabic thought in the Liberal age 1798 - 1939, Oxford.

Ions, V., 1973, Egyptian mythology,

Iskander, Z., 1980, "Mummification in Ancient Egypt", in X - Ray Atlas ed. Harris,I.

Lucas, A., 1932. The use of natron in mummification, ~IEA, V. 18, pp. 125 - 140.

Sauneron, S., 1952, Rituel del'embaumement, le Caire

Shafik, V., 1994, Die Kulturelle identitat des arabischen PH. D thesis Hamburg

Vandier, I., 1944, La Religion

Egyptienne, Paris

Vandier d'Abbadie, I., 1954,

Deux Tombes ramessides a Gournet Mourrai, MIFAO, 87.

Vatikiotis, P. J, 1985, The history of Egypt Frcm Muhammed Ali to Mubarak, 3 rd ed., London.

Von Voss, H., 1971, Zwischen Grab und Paredises, P. leiden

T. 3.

Waddell, W. G. , 1933, Diodorus. An account of Egypt by Diodorus the Sicilian, Being the first Book of his universal history, Cairo, BFA, V. 1, pp. 1- 47, 161 - 218

Wilson, I. A., 1964, Signs and Wonders upon Pharaoh, Chicago.

Zabkar, L. V., 1968, A study of the ba Concept in Ancient Egyptian Texts, SAOC, V. 34, Chicago.

Zandee, J.,I. 1960, Death as an enemy according to Ancient Egyptian Conceptions, Leiden.

Lucas, A., 1937, Notes on Myrrh and Stacte, IEA, V. 23, pp. 27 - 33.

Malcolm, D., 1972 , Reviews, Arts Guardian, 30 March.

Maspero, G., 1889, Les Mommies

Royales de Deirel Bahari, MMAF, 1,4

Maspero, G., 1922, The dawn of

Civilization. Egypt and Chaldaea, London.

Mertz, B., 1966, Life in Ancient

Egypt. Red Land, Black Land, New York.

Montet, p., 1958, Everyday Life in Egypt, london.

Montet, P. 1964, Eternal Egypt, New American Library.

Murray, M. A., 1956, Burial Customs and beliefs in the Hereafter in Predynastic Egypt, JEA, 42, pp. 86–96 .

Peet, T. E., 1930, The great tomb Robberies of the Twentieth Egyptian dynasty, Oxford.

Reisner, G., The empty Sarcophagus of the mother of Cheops, BMFA, V. 26, pp. 76 - 88.

Richmond, J. C. B., 1977, Egypt 1798 - 1952, London.

Romer, J, 1988, Valley of the Kings, London.

Rowlatt, M., 1962, Founders of mod

ern Egypt, London

Saleh, A., 1965, Notes on the Egyptian Ka, Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo Univ., XXII, Part 2, pp. 1 - 17.

خـــــارج الحــــدود



مزيد من الكنوز المصرية

ديفيد روبنسون

فى فيلم «المومياء» (أو ليلة حساب السنين) أنتجت هيئة السينما المصرية أول فيلم مصرى فى التاريخ يجتذب اهتماماً عالمياً واحتفاءً من النقاد، إنه حدث محرج للغاية فى سينما طالما كرست نفسها لإنتاج أفلام ذات صيغ بدائية للاستهلاك المحلى، حتى إن الفيلم لم يعرض فى موطنه رغم مضى عامين على إنجازه. وبالفعل فإن عرضه فى لندن هو أول عرض له، خارج المهرجانات السينمائية.

للوهلة الأولى يبدو السرد السلس والمتمهل حتى مفتقراً للبراعة، ولكن المشاهد التالية تكشف شيئا فشيئا علاقات دقيقة ومركبة بين الناس والتاريخ، وبين الماضى والحاضر. ويستند الفيلم إلى حدث حقيقى، وقع عام ١٨٨١ وهو إكتشاف مخبأ للمومياوات الفرعرنية بالدير البحرى، حيث كانت رفات أربعين من الفراعنة من أسر مختلفة قد خبئت على عجل قبل ثلاثة آلاف عام، لإنقاذها من لصوص المقابر.

يتحير علماء الآثار فى القاهرة إزاء ظهور قطع من الكنوز القديمة فى السوق السوداء ومصدرها المجهول لديهم هو قبيلة «حرابة» ، التى عاشت جيلاً بعد جيل على المومياوات الملكية وكان سر مكان إخفائها ينتقل من كل رئيس قبيلة إلى أبنائه وورثته، بوصفه حق ميراث سرى.

ويأخذ الوارثان الجديدان، «ونيس» وشقيقه، فى التساؤل حول إرثهما الرهيب، ويجلب عليهما هذا التمرد على أعراف القبيلة عقاباً قاسياً من رفاقهما. غير أن غريزة ونيس ترشده أخيراً إلى كشف المخبأ «للأفندية» من متحف القاهرة. ويقف رجال القبيلة - صامتين عاجزين عن التدخل - يرقبون موكب موتاهم القدماء، وهو يبدأ رحلته إلى حيث الأمان فى القاهرة.

المشهد من الناحية البصرية يبهر الأنفاس، وقام بتصويره عبد العزيز فهمى فى «إيستمان كولور» (وهى معروفة بمعداتها القديمة بشكل يثير الأعصاب)، واللون مستخدم بدقة تضاهى الرسم. وتسود ألوان ذهب الرمال والأحجار، وزرقة السماء العميقة، والأبيض والأسود فى أردية رجال القبيلة، فى مجال لونى هادئ ومتحفظ reslrained وهناك مشاهد منفردة فذه، مثل مشهد نثر البتلات على قبر شيخ القبيلة، والتى تملأ تدريجيًا الشاشة بأسرها بلون أرجوانى درامى. ومشهد بطل الفيلم وهو فى وضع قزمى عند قدم تمثال عملاق، أو عند جدار ضخم عليه نقوش، ثم اللقطات الأخيرة الرائعة لموكب التوابيت الحجرية وسط الضوء الخافت، ورحيل السفينة

النهرية فى النيل وضوؤها البرتقالى يخفت فى الظلام الضبابى بينما يرقبها رجال القبيلة الذين حل بهم الخراب، هناك دائمـا وفى كل مكان صورة الشخوص الساكنة تواجه خلفية من رمال الصحراء اللانهائية، تصطفق أرديتها السوداء كالسياط فى الرياح التى تحول هؤلاء إلى طيور غريبة عابسة. وقد أصبح الممثلون جزءا من ذلك نفسه الكيان المصنوع، فيتحركون ويتكلمون بأسلوب يبدو طقسيًا وشبيهًا بالكتابة المصرية القديمة.

قد يدفع هذا كله للظن بأن خصائص الفيلم حسية وزخرفية أساساً، ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. ففى مقابل تتابع السرد على نحو متحفظ ورشيق شبيه بالنقش، هناك دينامية (حركية) نابعة من الإيقاعات الخفية القوية، والغموض الذى تثيره علاقات ليست محددة تماماً، والنظرات المتبادلة بين غرباء، مفاجئة ومؤتلفة على نحو لاتفسير له.

يتسم عالم **شادى عبد السلام** دائماً بمسحة غيبية، وهناك أساساً الإحساس بعلاقة الإنسان الروحية بماضيه العرقى. تند عن البطل صرخة ألم حقيقى حين يكتشف أن الأطلال التى كانت موطنه وملعب طفولته يمكنها - وهى الخرساء تجاهه - أن تبوح بأسرارها للأفندية القادمين من القاهرة. وفى النهاية، حين يحمل ميراث قبيلته بعيداً، يقف وحيداً منبوذاً (يضم الممثل أحمد مرعى جسده بيديه وكأنه يدفع إحساسا بالبرد عنه): لقد خان قبيلته، ولكنه بطريقة ما لايفهمها تماماً كان أميناً مع ماضيه.

إن مايميز الفيلم هو طرحه للغز وليس إيضاحه، قدرته على جعل عالم قديم بعيد ملموساً.

المومياء هو الفيلم الأول **لشادى عبد السلام** كمخرج. وكان قد تدرب كمهندس معمارى، وعمل مصمماً للمناظر فى فيلم «كليوباترا»، ومهندس ديكور استشارى فى فيلم «فرعون» البولندى، ثم مهندس ديكور فى فيلم «الصراع من أجل البقاء» للمخرج **روسيلليني**، وقد قام بإخراج بعض مشاهد هذا الفيلم، لأن **روسيلليني** لم يتمكن من إخراجها بنفسه بعد أن نشبت الحرب مع إسرائيل، ومن ثم قبل روسيلليني بتحمل مسئولية المشاهد التى صورها **شادى عبد السلام**.

وبعد مثل هذه البداية البارزة، لايسع المرء إلا أن ينتظر بلهفة فيلمه القادم عن حياة أخناتون، والد زوجة توت عنخ آمون. ■

من فيلم المومياء





مفاجأة المائدة المستديرة

ق مفاجأة المهرجان حتى الآن لم تأت من بين الأفلام المدعوة على الإطلاق، بل وسط عروض الأفلام العربية المرافقة للمائدة المستديرة.

يستند فيلم «المومياء» إلى واقعة اكتشاف مومياوات طيبة بالدير البحرى فى عام ١٨٨١، وتتعلق القصة بشاب من قبيلة، يفجعه اكتشاف أن إرثه هو سر مقابر تحت الأرض، عاش قومه على كنوزها منذ زمن لا يذكره أحد. وإذ تصدم مشاعره إهانة الموتى، يكشف السر لموظف آثار شاب وتفتح المقابر، وتؤخذ الكنوز، ويبقى الشاب وحيداً بعد أن أصبح خائناً فى عين قبيلته.

ويتميز الفيلم بسلاسة فائقة وبإيقاع يسحر المشاهد حتى يجعله يتقبل هذا الإيقاع المتمهل بالذات. التصوير والتكوين بديعان للغاية، متقشفان ومع ذلك غنيان فى استخدامهما لمناظر الأطلال القديمة والتلال والنيل والملاحة فيه. كل لقطة تتمتع بتكوين دينامى بحيث تربطها حركتها باللقطة التالية. وهناك بصمة للمخرج **إيزنشتاين** فى كل مفهوم ترتيب الأشياء فى المشهد أو اللقطة (ميزانسين)، وفى السيناريو. وبالفعل تشعر أن شخوص رجال القبيلة الملفعين بأردية سوداء، الرابضين وسط الصخور أو الواقفين فى الصحراء بينما تصفع الريح أرديتهم كالسياط، إنها من عمل مخرج معجب بفيلم «إيفان الرهيب».

والواقع أن المخرج **شادى عبد السلام** لم يتكون فى ظل الاتجاه الأكاديمى المتأثر **بإيزنشتاين**، بل عبر نشاط سينمائى تجارى متنوع ونشط، وقد حصل على تعليمه الجامعى فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وعمل مساعد مخرج فى أربعة أفلام مصرية فى أواخر الخمسينيات. ثم عمل مصمم مناظر فى فيلم «كليوباترا»، ومستشار هندسة مناظر فى فيلم «فرعون» البولندى، ومهندس مناظر فى فيلم «الصراع من أجل البقاء» للمخرج **روبرتو روسيللينى**. إن **شادى عبد السلام** بالتأكيد هو بالتأكيد أول مخرج مصرى يتمتع بمستوى عالمى. ■

(التايمز ٢٧ مارس ـ ١٩٧٠)



صانع الخلود

ق من المفارقات أن الفيلم البارز الآخر هذا الأسبوع «المومياء» مختلف فى تناوله السينمائى بأسره أيضا إلى أبعد حد. فبينما يحول كل شىء إلى الخارج فى فيلم «هارى القذر»، كل مايحدث نشاهد حدوثه، يبدو فى «المومياء» أن لاشىء يحدث فعليًا، فكل ماهو مهم يحدث فى الداخل، فى صمت ويراود المرء انطباع بأنه يشارك فى طقس غريب، مؤثر مع ذلك لأنه ليس مفهومًا تمامًا(ولعله مؤثر أكثر لهذا السبب).

إنه أول فيلم روائى للمخرج المصرى **شادى عبد السلام**، الذى كانت معظم خبراته السابقة فى السينما مستمدة من عمله كمصمم ومهندس مناظر (فى أجزاء من «كليوباترا» و «فرعون» **لكواليروفيتش**).

هذا بحد ذاته كافٍ لإثارة الحذر، فأفلام مهندس المناظر عادة ماتكون عن الديكور، تماماً كما تبدو أفلام المصورين عن الفوتوغرافيا. ولكن أى شكوك من هذا النوع سرعان ماتنحى جانبًا فى هذه الحالة. فرغم الروعة البصرية الخيالية التى يتسم بها الفيلم، الذى لاتوجد به

لقطة واحدة لاتطارد الذاكرة، فإن مايجعله حقًا مثيراً للإدمان (وأعترف أنى شاهدته أربع مرات أنا نفسى) هو تلك الحياة الداخلية الغامضة فيه.

وذلك أمر يبدو أنه مستقل عن القصة الفعلية، وهى تتعلق باكتشاف التوابيت الحجرية لعدد من الفراعنة فى فترة لاحقة لعام ١٨٨٠، وكان هؤلاء قدنقلوا من وادى الملوك لتفادى لصوص المقابر.

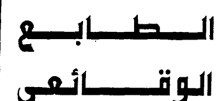
وكان سر مدفنهم الأخير ينتقل من زعيم لزعيم فى قبيلة تعيش فى المنطقة، وكانوا يستخدمون هذه الآثار كمصدر عيش طارئ فى الأوقات الصعبة. ويأتى الكشف عن السر - حسب رواية **شادى عبد السلام** عبر أزمة ضمير يمر بها زعيم القبيلة الجديد الشاب، حين يكتشف أن بداخل التوابيت الحجرية أناساً، أسلافاً يمكن معرفة أسمائهم وقراءة لغتهم.

والكيفية التى تتطور بها هذه الدراما نحو حلها غريبة جداً، الجميع فى الفيلم، شباباً وعجائز، ذكورا وإناثاً على درجة كبيرة من الجمال. ويعثر البطل فى طريقه على مايجب أن يفعله عبر مجموعة من المقابلات البطيئة والمشحونة للغاية مع آخرين: أقاربه ورجال قبيلته، وعامل متجول ينشئ معه صداقة مفاجئة، وأخيراً مع موظف الآثار الشاب الذى كان يبحث بلا جلبة عن الفراعنة المفقودين لفترة من الوقت.

إن **شادى عبد السلام** مخرج أصيل تماماً، لا يشبه أى مخرج آخر أعرفه فى أسلوبه ورؤاه قد يكون أقرب نظير له يابانياً مثل (ميزوجوش). ولايسع المرء أن يتكهن أويتنبأ بشىءعن السينما المصرية إنطلاقاًمن فيلم كهذا، بأكثر مما يمكنه أن يطلق تعميماًعن السينما الهندية انطلاقاً من أعمال «ساتياجيت راى»، ولكن من الواضح أنه هو نفسه مخرج بالغ الأهمية، وفيلم **المومياء**هو بكل تأكيد الفيلم الأكثر إبهاراً الذى يخرج من القارة الأفريقية ■


شادى عبد السلام





الطابع الوقائعى

قامعظم الأفلام المصرية ذات طابع تجارى فج، غير أنه خلال بضعة الأعوام الماضية تحققت بعض الإنجازات الفنية المثيرة للاهتمام. ومن أبرزها فيلم «المومياء» الذى حصل على جائزة جورج سادول فى عام ١٩٧٠.

فى أسلوب شاعرى قوى يحكى المخرج وكاتب السيناريو **شادى عبد السلام** محنة ابن زعيم قبيلة معتد بنفسه، بعد أن علم أن رخاء القبيلة اعتمد على مدى أجيال على نهب المقابر الملكية القديمة.

يستمد الفيلم جذوره العميقة من العادات والتقاليد القبلية، حتى إن بوسع المرء أن يتعاطف مع جميع الولادات المتصارعة فى داخل الشاب والتى يثيرها الكشف عن ولائه نحو قومه، ورغبات والده الميت، وقداسة أسلافه المدفونين، وإحساسه الخاص بوحدة شخصية.

يثير الفيلم قضايا أخلاقية عميقة ويستكشفها، غير أنه يطمسها آخر الأمر بالطابع الوقائعى لإطاره العام - قصة اقتفاء سلطات متحف القاهرة أثر المقابر القديمة فى أواخر القرن التاسع عشر. ■

مورننج ستار ٣٠ مارس - ١٩٧٠



رجل يستحق المشاهدة

ديريك مالكولم

فالمومياء هو أول فيلم مصرى رأيته يبدو منطوياً على موهبة كبيرة. وهو أيضاً واحد من تلك الأفلام التى تحتاج منك صبراً فائقاً وعلى وجه الإجمال يعوضك عنه. إنه بطىء جداً. ولكنه يسمّرك - مثل أفعى كوبرا - بتحديقة صارمة صرامة غير عادية. وفى النهاية عليك أن تستسلم لهذا التنويم المغناطيسى.

تستند القصة إلى واقعة اكتشاف مخبأ ملكى للمومياوات فى طيبة عام ١٨٨١، وهى من جهة فيلم إثارة، ومن جهة أخرى دراما هوية. تحتفظ قبيلة صحراوية بسر المومياوات، حيث تقتحم مقابرهم لسرقة كنوزها التى تأكل من بيعها. يموت زعيم القبيلة ويشعر ابنه بالفزع إزاء انتهاك المقدسات. فى غضون ذلك تكتشف السلطات المقابر وتقنع الفتى بالتعاون معها لإنقاذ المومياوات من أجل الأجيال القادمة.

إن ما يجعل الفيلم رائعاً هو أولا وقبل كل شىء خصائصه البصرية. حيث تتابع اللقطات ذات التكوين البديع واحدة إثر أخرى، فى تكامل تام فيما بينها، وتحت السيطرة المطلقة للمخرج. وهناك تناول نسكى للحكى يلوح أنه يعطى معنى أعمق كثيراً من السطح. إنه يشبه مشاهدة طقس، تأمل أن يفضى بك فى النهاية إلى سر مهم.

وقد لا يكون السر واضحا، وعلى المرء أن يحذر من أن يجد فى الجديد والغريب من المغزى أكثر مما هو عليه حقا.

غير أن شادى عبد السلام، مخرج الفيلم، هو بلا أدنى شك رجل يستحق المشاهدة. ففى وقت يصنع مخرجو الأفلام اللاشىء من أشياء لها جدارتها، يبدو أنه يفعل العكس. ■

آرتى جارديان

٣٠ مارس - ١٩٧٣م





تجربة أسرة

فيلم المومياء ـ الذى يقدم عرضه العالمى الأول فى «باريس ـ بولمان» تجربة آسرة. وهو أول فيلم روائى مصرى يعرض هنا، وبالمعايير العادية يعد بطىء الإيقاع، قصته هزيلة، تتسم بالأسلوبية. ولكنه أيضا فردى للغاية، وبالغ الجمال بطريقته الخاصة، ومشبع تماماً إنه يثير اهتمام المرء على الفور برؤية المزيد من الأفلام المصرية، إذا كانت تحمل أى شبه بهذا الفيلم.

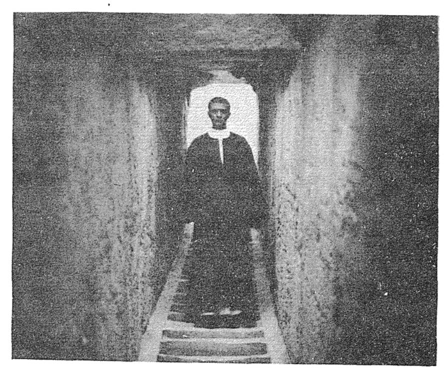
وتدور القصة حول اكتشاف عدد من المومياوات الملكية فى عام ١٨٨١، والتى لم تكن معروفة حتى ذلك الحين إلا لقبيلة تعيش فى المنطقة وتزيد دخلها عن طريق النهب المنتظم لكنوز تلك المقابر. وحين يتم العثور على المومياوات تنقل إلى القاهرة حيث مازالت فى المتحف المصرى حتى الآن فيما أظن.

وحول هذه الوقائع الحقيقية تنسج قصة شخصية عن شاب يتمرد على عمليات نهب القبور، ويفشى السر لموظف الآثار، ويتعذب بشكوكه الذاتية. ولكن هذا فقط «اسكتش» خفيف عن الفيلم.

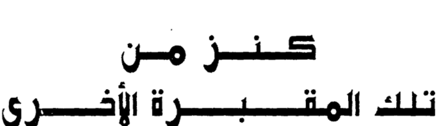
فالأمر الذى من الواضح أنه يشغل المخرج شادى عبدالسلام، هو الروائع البصرية فى بلاده، وعظمة طيبة. وقد استطاع أن يحقق غرضه بامتياز، وسوف أتذكر دائما ـ مثلا ـ عويل الرياح المتواصل، والمشهد المنذر لأردية رجال القبيلة السوداء وهى ترفرف فى الريح.

ربما كان لفيلم المومياء مذاق خاص، وإذا كان الأمر كذلك فقد وجدت نفسى متلائماً معه بسرعة، ومقرا ببراعته الفنية وفرديته. ■

٣٠ مارس ١٩٧٢







في كان سلوكا حاذقا جداً من عارضي فيلم المومياء. أن يؤجلوا افتتاح مقبرتهم، إن جاز التعبير، إلى ما بعد افتتاح معرض توت عنخ آمون في لندن، فالفيلم المصري الذي يتناول اكتشاف كنوز مشابهة في تاريخ سابق، استقبل بحفاوة كعمل كبير في مهرجان فينيسيا قبل عامين.

ذلك هو الفيلم الروائي الأول لشادي عبدالسلام كمخرج وكاتب سيناريو، وهو تلميذ لروسيلليني الذي تبناه أيضا، وعمل مهندس مناظر في الفيلمين الكبيرين «كليوباترا» و«فرعون» البولندي.

في هذه الحكاية، التي أعتقد أنها تقتفي أثر الوقائع بدقة، والتي تدور حول اكتشاف مخبأ للمومياوات في طيبة عام ١٨٨١، يجد المخرج موضوعًا مليئًا بالغرابة والإثارة، ويعثر على أسلوب يلائم هذين العنصرين تماماً.

في المشهد الافتتاحي الذي يعرض اجتماعًا لرجال الآثار في القاهرة، يتم بسط الوقائع بسرعة، كما ينقل إلينا المشهد قدراً من الغموض الذي يحيط بفتح مقابر ترجع إلى ثلاثة آلاف سنة مضت.

كانت بعض التحف قد أخذت تظهر في السوق السوداء للآثار، ويلوح أنها من مقابر الأسرة الحادية والعشرين، التي لم تكن معروفة حينئذ ويعرض موظف شاب من رجال الآثار أن يقوم بزيارة لمنطقة طيبة للتقصي أثناء الصيف، وهو موسم إقفال عادة، ثم ننتقل إلى طيبة نفسها.

ما من مخرج يملك عيناً سينمائية يمكن أن يطمح في أكثر من ذلك الموقع الرائع - ونذكر بأن **شادي عبد السلام** كان مهندس مناظر، معابد الفراعنة المهدمة وسط تلال الرمل في الصحراء، تماثيل عملاقة، وحوائط محفورة عليها نقوش هيروغليفية، ومتاحف هائلة من الممرات التي تنتصب فيها مبان من الحجر المنحوت مازال الناس يعيشون فيها.

أضف إلى ذلك النيل وهو يشق طريقه وسط الرمال وجبل الموتى العظيم يرتفع من خلفه، أضف أيضا رجال القبيلة ونساءها وأرديتهم السوداء، يكتمل لديك مشهد غريب وجميل في الآن نفسه. تصفر في جنباته الريح لتضيف أيضا مؤثرا موسيقياً غريباً.

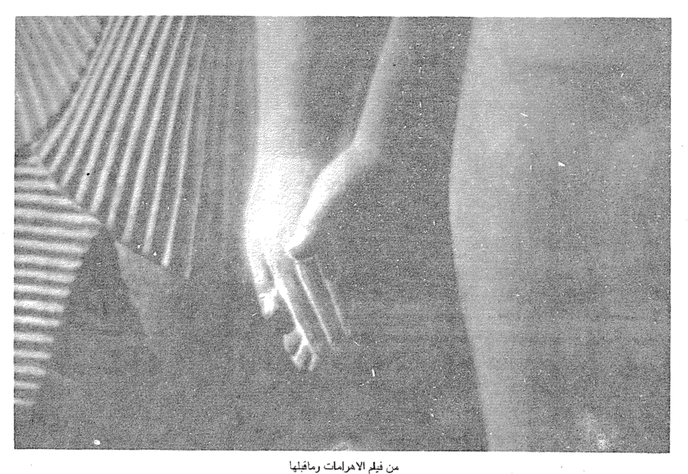
كانت قبيلة الجبل بالطبع هي التي تسرق المقابر بانتظام، ربما لأجيال عديدة، فهم لصوص مقابر بالوراثة. وحين يموت العجوز الذي يعرف سر مدخل المقبرة مع أخيه، ينتقل السر إلى ابنيه اللذين يروعهما مشهد انتهاك قدسية الجثة الملكية، كل بطريقته. وبينما يقتل الأخ الأكبر على يد عمه حفاظا على السر، يهيم الآخر وسط الأطلال شارد الذهن، حتى يسترد وعيه.

إنها أزمة ضميره، والتي يتم الكشف عنها لأول مرة حين يفاتحه في الأمر وسيط مهرب الآثار الذي يعرض عليه مفاتن بنات عمه، ثم المهرب العجوز نفسه الذي يصل في مركب شراعي يحيطه جو من الفخامة في مشهد جميل من مشاهد الفيلم. وتبدأ الأزمة: أيواصل تلك التجارة، منتهكا القانون ودينه، ليبقى على رخاء قبيلته أم يعترف لموظف الآثار الذي وصل في مركب نهري - في لقطة لا تنسى - وينتظر بصبر.؟

وقد نقل الممثل أحمد مرعي حيرة هذه الشخصية بكفاءة، والشخصيات الأخرى أيضا مقنعة بقدر لا يقل عن المشهد ولا يعني ذلك أن الأسلوب واقعي. فهو بالغ الشكلية ويوحي بطريقة حياة في القبيلة خارج الزمن، ولعلها ترجع للأسرة الحادية والعشرين ذاتها، رغم أن مشاهد المراكب البخارية فيها نقيض ظريف، مع إحساس بفترة ١٨٨٠؛ موظف الآثار بزيه الرسمي، الحراس بزيهم الأبيض مع الطربوش الأحمر، حتى يشعر المرء أن الجنرال «جوردون» قد يأتي عبر النهر في مركب كهذه تماما، وبالفعل جاء سقوط الخرطوم بعد أربع سنوات من هذا التاريخ. ■

ديلي تليجراف

٣٠ مارس سنة ١٩٧٢



من فيلم الاهرامات وماقبلها



مهندس المناظر المصرية

جون راسل تيلور

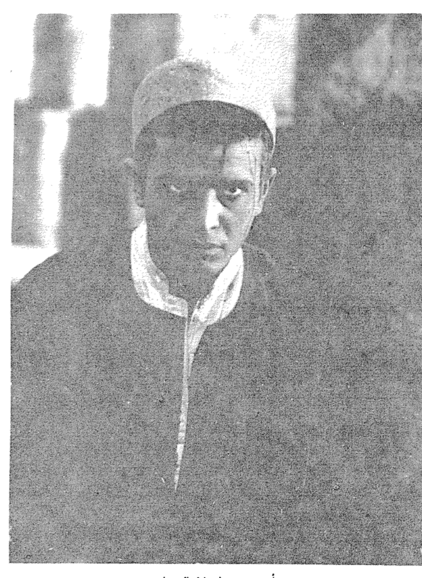
قال كان شادى عبد السلام، الذى أخرج فيلم «المومياء» أو «يوم أن تحصى السنين» أحد مهندسى المناظر فى الفيلم الأمريكى «كليوباترة»، وكانت مهمته الرئيسية عندئذ أن يتأكد من أن المركب الذى كانت تجلس كليوباترة فوقه كالعرش البراق، قد احترق فعلا فوق سطح الماء. ثم أصبح مهندسا للمناظر فى الفيلم البولندى «فرعون»، وعلى هذا يمكنك أن تتوقع أن تكون محاولته الأولى كمخرج فيلم روائى ممتعة للعين وأن تكون مصرية صميمة. وهاتان الصفتان متوفرتان دون شك فى الفيلم، ولكن على عكس أغلب أفلام مهندسى المناظر، وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن هذه التجربة تصل إلى ما هو أكثر من هذا. إنها لا تقف عند حد المناظر، كما أن مصريتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد النواحى التكنيكية.

ويبدو أن ما أثار خيال عبد السلام منذ اللحظة الأولى، فى الفيلم «المومياء» وفى فيلمه القصير المصاحب «الفلاح الفصيح»، كانت رؤية خاصة لمصر القديمة وارتباطها التخيلى والثقافى بمصر اليوم. والفيلمان كلاهما يحاولان التعبير عن هذه الرؤية، ويحاولان ذلك بأسلوب بعيد عنا يتوفر فيه الإحساس الهيروغليفى. بأسلوب لا مثيل له فى السينما إلا فى أعمال المخرج اليابانى ميزوجوشى. وفيلم «الفلاح الفصيح» عبارة عن قصة خيالية صغيرة مأخوذة عن أوراق البردى المصرية القديمة، التى استخدمها عبد السلام مباشرة كسيناريو تنفيذى. إنه أحد تلك الافلام التى تكون كل لقطة فيه عنصر جمال جديد، ولكن دون أى تعثر أو اندفاع فى الجودة المرئية، وهذا هو الأمر الذى يثير الإعجاب. إنه يتحرك ببطء إلى الأمام ولكن بإصرار، ليروى قصة فلاح. نهبت منه دوابه بما عليها، يبحث عن العدالة فى إطار مناسب من الغموض، وكأننا فى الواقع أمام نافذة فتحت فجأة لنطل منها على عهد مضى، ثم قفلت فجأة أيضا.

أما فيلم «المومياء»، فإنه أقرب إلينا ظاهريا. إنه يروى قصة إعادة اكتشاف جثث الفراعنة عام ١٨٨١؛ التى كانت مخبأة قديما فى جبل قريب من وادى الملوك، حتى لا تنتهك هذه المقدسات وتقع فى أيدى سارقى المقابر. ولكن أغلب هذا الفيلم، الذى كتبه أيضا

عبدالسلام، يدور حول الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبيه سر المكان الذى استقر فيه الفراعنة لعدة قرون، تحت حراسة مشددة من أفراد قبيلته. ويصدمه إلى حد بعجز عن تفسيره. أن يرى إحدى المومياوات وقد انتكهت قدسيتها من أجل المال الذى يمكن الحصول عليه مقابل المجوهرات التى تضمها، لتحسين حال أهل القبيلة المعدمين. ويتابع الفيلم هذا الشاب خلال يوم من التفكير المتواصل، تتخلله أحداث مختلفة ذات مضمون غامض، حتى يقرر فى النهاية أن يبوح بالسر لأعضاء البعثة الحكومية، ليحفظ جثث الفراعنة وليلحق الإفلاس والخراب بأهل قبيلته.

ومن المؤكد أن أول ما يخرج به المتفرج هو تأثره بروعة المرئيات إلى حد خيالى فى هذا الفيلم. وأغلبها لقطات فردية لا تنسى، مثل لقطة جنازة (والد البطل) حيث تنثر البتلات الأرجوانية على الأرض حتى تتحول الشاشة جميعها إلى اللون الأرجوانى، أو لقطة اقتراب الشاب من حوائط المعبد وهى مصورة من أعلى مباشرة بحيث يصبح هو الجزء الوحيد المتحرك وسط هذا التشكيل الرائع من الحجارة الذهبية. إلا أن هذا فيلم لمهندس مناظر، وإذا كان الأمر قد اقتصر على هذا الجانب لأصبح الفيلم مجرد تمرين خاو، إن ما يلفت النظر أكثر من هذا هو كيفية استخدام هذه التأثيرات. هناك شد كهربى بين كل لقطة والتى تليها، بحيث مهما طالت مدة أى لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر. ويبدو أن هناك تحت هذا السطح الرائع، أشياء أخرى أكثر مما يقال بطريق مباشر، كما قال بنتر ذات مرة: «وراء



أحمد مرعى فى فيلم المومياء

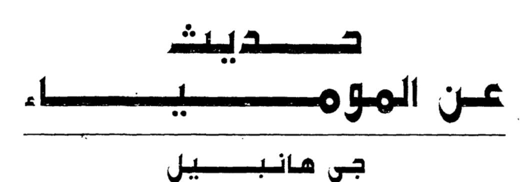
الكلمات المنطوقة يوجد الشىء المعروف الذى لم ينطق به أحد».

ويحتفظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس، ومن الغريب أيضا أنه بالرغم من خلوه من أى تلميحات جنسية مباشرة وأن جميع ممثليه من الرجال تقريبا، إلا أن فيه إحساسا بالإثارة الجنسية. كيف يمكننى أن أوضح العظمة والقوة التى استغلت بها اللقاءات المباشرة فى الفيلم، مهما كانت بسيطة فى مظهرها؟ لقد عثر عبدالسلام وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة، على لغة جديدة مدهشة عجيبة خاصة به. وربما نحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكى نحل شفرة هذه اللغة بالكامل. ولكن حتى بدون هذا الحجر، فإن الفيلم يؤثر فينا ويحركنا، وإن كنا قد لا نفهمه بالكامل. ■

ترجمة: **أحمد الحضرى**

مجلة «سايت آند ساوند» يناير ١٩٧١





يعد فيلم المومياء تأملا لمعنى، ولمصير ثقافة قومية لشعب ظل أحقابا طويلة يئن سواء بسبب منه أو من الخارج من وطأة التخلف، شعب مدفون فى ماضٍ عظيم، تغمره تعاسة وتخلف اقتصادى واجتماعى وسياسى. فما المومياوات سوى رمز للثقافة المصرية التى عليها أن تبعث من جديد بعد قرون عانت خلالها من الانحدار. غير أن هذا الأفول قد أحدث شرخا بين أفراد الشعب من الذين أؤتمنوا على كنز الثقافة من ناحية ورجال الفكر - على الرغم من قلة عددهم - من ناحية أخرى. وقد اضطر رجال الفكر من أجل التواصل مع التاريخ المعاصر، أن يستعيروا من الغرب العلم والتكنولوجيا الحديثة، مما أفقدهم بعضا من هويتهم الثقافية فانفصلوا إلى حد ما عن الشعب. ومن هنا تتضح جليا كل المعانى التى استطاع شادى عبد السلام أن يستخلصها من حدث عارض له دلالة عميقة للغاية.

وقد أدلى **شادى عبد السلام**، مؤلف الفيلم والذى كان يبلغ من العمر أربعين عاما فى ذلك الحين، بهذا الحديث لجى هانبيل حول فيلمه.

● كيف بدأت العمل فى المجال السينمائى؟

- بدأت من خلال الديكور، فأنا فى الأصل مهندس ديكور، درست فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. كما ارتدت عدة مدارس خاصة بالمسرح فى إنجلترا. وقد اختارنى المخرج البولندى كاواليروويس لأعمل معه مستشارا فى فيلمه «الفراعنة»، وقمت بتصوير بعض المشاهد بنفسى. كما عملت مع المخرج الإيطالى روبرتو روسيللينى الذى يرجع إليه الفضل فى أننى أقدمت على إخراج المومياء. لم يرض أى منتج خاص أو عام بتمويل هذا السيناريو الذى قمت بتأليفه. فقام روسيللينى بتقديمه إلى وزير ثقافتنا الذى قبله بناء على تزكيته لى. والحقيقة أنه لولاه لبقى هذا السيناريو حتى الآن فى أحد الأدراج..

● كيف وضعت تصورا لهذا السيناريو؟

- يتناول فيلم المومياء حدثا حقيقيا عابرا قرأته منذ مايقرب من الخمسة عشر عاما. وقبل كتابة السيناريو استعنت بمراجع موثوق بها للغاية، وخاصة كتاب «المومياوات الملكية بالدير البحرى» لعالم المصريات الفرنسى جاستون ماسبيرو. وكذلك كتاب «حياة وموت أحد الفراعنة»

لمدام نويلوكور. وكما جاء فى الفيلم، فقد تم عام ١٨٨١ وبالقرب من طيبة، العاصمة الفرعونية، اكتشاف مخبأ يحتوى على مومياوات لعدة فراعنة معروفين ينتمون لأحد الأسر التى حكمت مابين عامى ١٩٠٠ و ٩٠٠ قبل الميلاد. وقد سرقت التوابيت الخاصة بهم أثناء تدهور الإمبراطورية. فما كان من بعض الكهنة الورعين إلا أن وضعوا المومياوات فى توابيت حجرية وأخفوها فى مخبأ. ولكن إحدى القبائل عثرت عليها، واستفادت طوال قرون من الزمان من هذا «الإرث» لإعانتها على البقاء من حالة الفقر والحاجة.

وفى الحقيقة، حصل «ونيس» آخر من حملوا هذا السر الذى تناقلته الأجيال، على مكافأة قدرها ٥٠٠ جنيه مصرى، لأنه أبلغ الآثار بمكان هذا الكنز. لقد حذفت هذا الحدث من الفيلم، فقد كان كفيلا بالتقليل من قيمة مافعل. إن ماشد انتباهى فى هذه التراجيديا هو جانبها الرمزى. فمصر، التى تعلم أنها وريثة حضارة مغرقة فى القدم، تسعى للتنقيب عن تاريخها لإعادة اكتشافه.

● إذن، فهذا الحدث ذو الطابع البوليسى لم يكن سوى ذريعة...

ـ بالتأكيد، فالأحداث ثانوية بالنسبة إلى، لقد تناولت فى المومياء أساسا إشكالية الثقافة القومية، وهى التى كانت تعنينى. ولقد بنيت فيلمى عن قصد على عدة مستويات. فيمكننا أن نجد فيه وصفا لصحوة شخصية وللموقف الدرامى الذى يترتب على هذه الصحوة، فونيس، المؤتمن على السر الذى تناقلته الأجيال فى قبيلته، ممزق بين إخلاصه وولائه لحضارته التى عاشت آلاف السنين، وثقافة أجداده، وبين متطلبات العالم الحديث والعلوم. وكان مدركا أن هناك خطأ ما حاليا فى موقف ونمط حياة ذويه.

ولكننى وإن كنت من المؤيدين للتطور، إلا أننى لا أدين هذه القبيلة من السارقين. فهى ترمز للشعب الذى يحتفظ بالثقافة القومية والتى عليه بالتالى أن يحترمها ويساعد على تنميتها. لقد أردت أن أوضح من خلال الفيلم أنه، على الرغم من أن ونيس وعالم المصريات الشاب لم يتحدثا قبل لقائهما الواحد بالآخر أبدا، إلا أنهما كانا أخوين وهما يمثلان قطبين من أقطاب المجتمع المصرى. وسوف يجىء يوم تشترك فيه كل الجماهير المصرية فى ثقافة واحدة، وهى الثقافة الخاصة بالعادات المصرية ولكن بصورة متطورة. هذا هو المعنى العميق للمومياء.

● لم يسع أحد كثيرا لإبراز العلاقة بين الحضارة الفرعونية والحضارة العربية الإسلامية فى مصر.

ـ ولكنها حقيقة تاريخية غير قابلة للإنكار. هناك من يحاول فى مجال الرسم أن يستلهم من الحضارة الفرعونية، ولكننى أجد أن موقفهم هذا ينطوى على مغالطة. علينا ألا ننقل الماضى، فهذا خطأ. إن مشكلتنا اليوم فى مصر تتمثل فى استرجاع ثقافتنا الأصلية وكل مافقدناه خلال فترة الاحتلال العثمانى والإنجليزى. ولكن علينا أيضا أن نسعى نحو الحداثة. ونحن لن نستطيع أن ننقل عن أوروبا إلى الأبد.

شادى عبد السلام



● إن أسلوبكم المنتقى بعناية بالغة فى هذا الفيلم يناقض بشدة السينما المصرية بأفلامها التى تنهمر فيها الدموع...

ـ إن أسلوب المومياء يقترب من الشعر أكثر منه إلى الرواية الخالصة البسيطة. وهو إلى حد ما مستوحى من الموشحات الشرقية. فبطء الأحداث كان شيئا سعيت إليه للوصول إلى إيقاع أشبه بالتنويم المغناطيسى.

● كيف ترى السينما المصرية؟

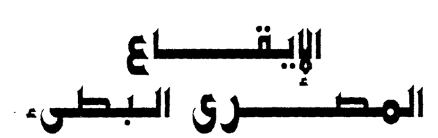
ـ إننى لا أحبها كثيرا. لدينا بعض المخرجين الجيدين، ولكن ماينقصنا بشدة هم المؤلفون بالمعنى الحقيقى للكلمة. إننا نصنع فى السينما إما أفلاما غريبة على الطريقة المصرية، أو أفلاما ليس لها رؤية واضحة. إننا لانحاول أن نخلق عملا مصريا بمعنى الكلمة.

● وماذا عن مشاريعك القادمة؟

ـ لقد كتبت سيناريو فيلم المومياء منذ حوالى أربع سنوات، ومنذ ذلك الحين تغيرت اهتماماتى بعض الشىء فقد وقعت حرب ٦٧، وغيرها من الأحداث. إننى أود أن أصور فيلما عن أخناتون، ذلك الفرعون الجليل الذى يمكننا أن نستخلص من فترة حكمه دروسا معاصرة. ولكننى لا أدرى من أين سوف آتى بالمنتج، فبعض البيروقراطيين الذين يشكلون آفة السينما المصرية لم يحبوا فيلم المومياء على الإطلاق. ويدعون أنه ليس «فيلما تجاريا». ■

ترجمة: **أروى صالح**





● بداية، فليقدم المخرج شادى عبد السلام نفسه للقراء هنا فى فرنسا؟

ـ من ناحية الدراسة أنا مهندس معمارى، فقد درست العمارة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم سافرت إلى لندن وتابعت فيها محاضرات عن فن الدراما فى عديد من المعاهد البريطانية طوال فترة إقامتى بها؛ وبهذه المناسبة فإننى أجيد اللغة الإنجليزية أكثر من إجادتى للغة العربية؛ وعدت بعد ذلك إلى القاهرة لأداء الخدمة العسكرية ثم اقتحمت عالم السينما من خلال فن الديكور فقد أعددت الملابس والديكورات الخاصة بفيلم عن حياة فرعون كان يخرجه المخرج البولندى كاواليروى، وقد سجلت بنفسى بعض المشاهد التى تعذر على المخرج تصويرها... وأخيراً، وفى عام ١٩٦٨ بدأت تصوير فيلم «المومياء» إلا أننى توقفت عدة مرات بسبب المشاكل التى تعمد إثارتها بعض البيروقراطيين الذين يثيرون الأزمات فى السينما المصرية.

● ما المصاعب التى واجهتك على وجه التحديد؟

ـ لم أجد من يقتنع بقيمة الموضوع، وفى هذا الصدد أؤكد أننى نجحت فى تصوير فيلم «المومياء» بفضل المخرج روبرتو روسيللينى إذ كنت قد عملت معه من قبل. وكانت موافقته على تقديم مشروعى إلى وزير الثقافة بسبب اقتناعه بشخص أولا قبل أن يكون مقتنعًا بالموضوع. وبفضل هذه التوصية من جانبه وافق الوزير على فكرة الفيلم وأمر بإنتاجه، ولكن بعض البيروقراطيين أحسوا بالضغط عليهم لتنفيذ هذا العمل الذى لم يحظ بموافقتهم من البداية فحاولوا عمل الكثير لتدميره، وبالرغم من ذلك انتهيت من إخراج الفيلم فى عام ١٩٦٩، وحتى يومنا هذا (أغسطس ١٩٧٠) لم يتم عرضه فى مصر، ولكنه عرض فى عديد من المهرجانات فى الخارج: فى فينيسيا وقرطاج وغيرهما...

● كم بلغت الميزانية المخصصة لإنتاج هذا الفيلم؟

ـ حوالى ٧٠ ألف جنيه، وكان من الممكن ألا يزيد المبلغ عن ٥٠ ألفا لولا المشاكل التى أثيرت حوله.

● **هل كان فيلم «المومياء» هو أول أفلامك؟**

ـ نعم ، ثم بدأت بعد ذلك تصوير فيلم «الفلاح الفصيح» وهو فيلم قصير يتناول العهد الفرعونى؛ وبالرغم من ذلك فلست حديث العهد بالسينما إذ إن خبرتى فيها ترجع إلى عشر سنوات مضت تدربت خلالها على العمل السينمائى.

● **هل صادفتك بعض المتاعب فى إخراج هذا العمل؟**

ـ كانت الأمور تسير على مايرام فيما يتعلق بالإخراج إلا أنه صادفتنى بعض المشاكل مع الممثلين بسبب قلة خبرتهم، فالممثلون عندنا يؤدون أدوارهم كما لو كانوا على خشبة المسرح مما يدفعهم إلى المبالغة فى الأداء، وقد بذلت جهداً كبيراً لتدريبهم على البساطة فى التعبير.

● **ماذا عن قصة الفيلم؟ هل هى معروفة فى مصر أم أنك فكرت فيها نتيجة لقراءات شخصية؟**

ـ القصة عبارة عن حكاية واقعية قرأتها منذ خمسة عشر عاماً، فهى حكاية رواها Maspéro ماسبيرو، عالم المصريات الفرنسى القدير الذى قضى نحو ثلاثين عاماً فى القاهرة، هذا بالإضافة إلى بعض المصادر الأخرى.

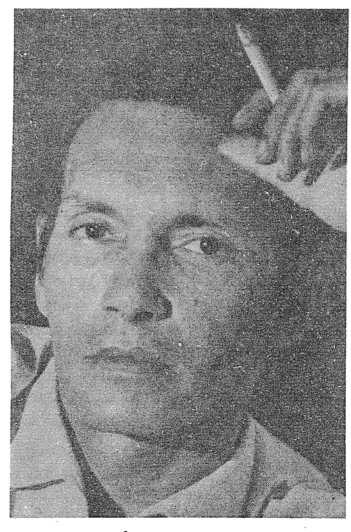
وقد أحببت القصة التى قرأتها إذ جذبتنى حكاية مومياوات الفراعنة الذين نجوا من عمليات النهب بفضل تقوى الكهنة وكذلك المومياوات التى تعرضت من عمليات النهب بفضل تقوى الكهنة وكذلك المومياوات الذين تعرضوا للعمليات التجارية التى قامت بها بعض القبائل. وقد رأيت أن هذه التراجيديا تتشابه مع الحياة فى مصر فى الوقت الحالى من نواح متعددة، فلدينا ثقافة قومية عريقة، وهى راسخة فى ذاكرة الشعب، إلا أنه يجهل قيمتها الفعلية وقد يفسدها فى بعض الأحيان. وقد جذبتنى فكرة ازدواجية العلاقة بين القبيلة وبين الكنز أى بين الشعب المصرى والثقافة والأفكار المستحدثة. وقد ذكر الكاتب أن النساء فى القبيلة بكين عند رؤيتهن لعلماء الآثار وهم يحملون التوابيت: ربما شعرن بالأسى لذهاب الثروة التى تمثلها هذه التوابيت وربما كان لديهن أيضًا إحساس غامض بأن هناك حدثاً فريداً من نوعه سوف يحدث.

● **هل ذكرت كل تفاصيل هذه القصة كما جاءت فى حكاية ماسبيرو Maspéro؟**

ـ لقد حافظت على الرواية الأصلية إلا أن هناك حكاية واحدة لم أذكرها فى الفيلم، فقد جاءً على لسان ماسبيرو Maspéro أن ونيس، الشاب الذى قام بالوشاية لعلماء الآثار حصل على مكافأة من هيئة الآثار بلغت خمسمائة جنيه. ولقد تعمدت عدم ذكر هذا الموضوع حتى لايظن المشاهد أن مافعله ونيس كان مألوفاً.

● **هل هناك فكرة عن مصير هذا الشاب بعد ذلك؟**

ـ لقد اختفى فى الغالب من القاهرة، ويبدو أنه لم يستطع الحياة فى بلده بعد ما فعله. ولقد جذبتنى شخصية هذا الشاب الذى أعطى الحضارة كنزاً عظيماً لم يكن يدرك بالطبع قيمته الفعلية، ولكنه قدر أن هذا التراث لن يضيع كما كان يحدث فى الماضى، وكان يمتلك الشجاعة للوقوف


شادى عبد السلام

ضد تقاليد أجداده عند إدراكه أنها تتصف بالرجعية.

● أعتقد أن أحد أصدقائه هو الذى أوحى إليه فى البداية بالقيمة الفعلية للتوابيت من الناحية الثقافية؟

- بالفعل، وهو شاب يقطن إحدى القرى المجاورة، ولأنه غريب عن البلد فقد جعله ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية مخالفة للمألوف، فقد كان الشاب هو الذى يعانى لأنه ممزق بين إحساسه بالانتماء إلى أجداده وبين إدراكه أن عقليتهم لم تعد ملائمة لمقتضيات العصر: فالآباء لا يعانون وكذلك علماء الآثار، أما الذى يعانى فهو الإنسان الممزق بينهما.

● كيف تفسر عودة الضمير بالنسبة لهذا الشاب؟

- عندما عرف سليم والد ونيس سر المخبأ فى شبابه لم يكن هناك علماء آثار أو بالأحرى لم يكن قد وصل منهم أحد، إذن لم تكن هناك بالنسبة له أى مشاكل، أما ونيس فهو فى موقف مختلف تماماً إذ كان يشعر أن هناك خطأ فى كل مايدور حوله... هل تذكرون المشهد الذى ذهب فيه للمرة الأولى إلى المخبأ؟ لقد ذهب إليه فى المساء وعن طريق شوارع جانبية، إذن فهو لايشعر براحة الضمير كما يشعر بشيء من الخجل لاضطراره إلى التخفى بمثل هذه الطريقة... ومن ناحية أخرى فإن الفيلم يحكى عن الماضى المفقود: فعالم الآثار هو مصرى يبحث عن ماضية القومى مثله فى ذلك مثل ونيس إلا أنهما يبحثان عنه بوسائل مختلفة لأنهما ينتميان إلى ثقافات متباينة.

● إن فيلم «المومياء» يعبر كذلك عن التفاوت الثقافى والاجتماعى بين منهجين مختلفين لشعب واحد: فالقبيلة تحتفظ بالكنز الذى يعبر عن الثقافة الشعبية، أما علماء الآثار فهم يعبرون عن العلم الحديث.. ألست معى فى أن عملية الاندماج بين الثقافات المختلفة ضرورية للغاية؟

- نعم، وهو تفسير ممكن لفيلم المومياء الذى يشمل عدة تفسيرات مختلفة كما ذكرت من قبل.

بالرغم من ذلك نجد أن هناك عناصر بشرية تضطر للتجاوز عن بعض القيم وتعيش فى صراع نتيجة لذلك، ونحن نرى ذلك من خلال الأسلوب الذى قدم به ونيس نفسه إلى عالم الآثار فهو يؤكد على شخصيته من خلال ذكره لاسم أبيه سليم بالطبع، وقد حاولت أن أوحى بهذا التقارب عن طريق اللغة: فالواقعية كانت تقتضى أن يتحدث ونيس بأسلوب يختلف عن أهالى المدن المثقفين إلا أننى فضلت أن يتحدث الجميع بالأسلوب نفسه حتى لا نؤكد على الفارق الاجتماعى بينهما دون داع، فمصر تحتوى على كلتا الثقافتين.

● أعتقد أن احترام الواقعية كان يقتضى أن يتحدث البعض بلهجة أقرب إلى لغة الحوار الأدبية.

- لقد تعمدت إزالة الاختلافات بين الثقافات المختلفة حتى فى استخدام الماكياج، فلون البشرة الأسمر واحد إلا أنه داكن بالنسبة للفلاحين فى صعيد مصر نتيجة لانعكاس أشعة الشمس الحارقة عليها. وقد أردت إن أقول إن ونيس وعالم الآثار ينتميان إلى أسرة واحدة، ألا تلاحظون أن عالم الآثار ظهر فجأة بعد مقتل شقيق ونيس كما أن مركب العالم توقفت فى المكان نفسه الذى قتل فيه مما يعنى أنه رزق بأخ آخر أتى من القاهرة، ونحن نشعر عند مشاهدتنا لهذا الفيلم أن ونيس وعالم الآثار ليسا أعداءً فى الواقع ولكنهما يبحثان معاً عن هدف واحد وإن كان ونيس قد ذهب بنفسه إليه فذلك لأنه صديق حقيقى بالرغم من أنهما لم يلتقيا من قبل... وأملى فى المستقبل أن تكون الثقافة موحدة فى جميع أنحاء مصر فقد عانينا طويلامن جراء انقسام شعب مصر ثقافياً وقد تضاءلت بالفعل هذه الفروق وأعتقد أنها ستختفى تماماً ذات يوم.

● إنها المرة الأولى التى يؤكد فيها فيلم مصرى على الصلة التى تربط بين الحضارتين الفرعونية والعربية.

- من ناحية الواقع التاريخى فقد تأثرت مصر بالحضارتين كلتيهما.

أهالى المدن يتحدثون أمام البسطاء أهالى البلد كما لو كانوا علماء بالسلالات وهم يظهرون اهتماماً بالتراث الثقافى للقبيلة إلا أنهم لا يهتمون على الإطلاق بمستقبل هذا التراث.

نعم، نحن نجد ذلك فى موقف علماء الآثار، فالحضارة بالنسبة لهم أهم بكثير من صانعى هذه الحضارة، وهنا تكمن المأساة التى تمثل الواقع التاريخى فالتقدم له دائماً ضحاياه.

● الإيقاع البطىء لفيلم «المومياء يختلف كثيراً عن أسلوب إخراج كثير من الأفلام المصرية. ما تفسير ذلك؟

- لم أكن أريد مجرد عرض لحكاية هذا الاكتشاف، وإنما كان هذا الاكتشاف ذريعة لشيء أكثر عمقاً كما ذكرت من قبل، فقد كنت أريد نسج مجموعة من المشاعر حول هذه القصة. وأعتقد أن هناك فرقاً هائلا بين فيلمى كما أخرجته وبين فيلم واقعى يدور حول الموضوع نفسه وهو الاختلاف نفسه بين القصائد الشعرية وبين الحكايات البسيطة، فأنا

بعيد تماماً عن السينما الواقعية بل إننى أعارضها تماماً، والفيلم مستوحى بعض الشيء من الأساطير الشعرية الشرقية. وقد كان الإيقاع البطيء أشبه بتأثير التنويم المغناطيسى للفيلم الذى يحكى عن شاب يفكر ويتأمل ويعانى من الواقع الذى يحيط به، وهو لم يستسلم أبداً إلا فى اللحظة التى ذهب فيها إلى المهرب مراد.... وقد تعمدت أن أوحى بهذا الإيقاع البطيء لأن الحياة فى صعيد مصر تتسم بهذا البطء إذ إن شدة الحرارة تؤدى بالضرورة إلى قلة الحركة والحزم وإلى شيء من الكآبة، كما أن ردود الفعل العنيفة كالصراخ أو البكاء تعد من الأمور المنافية للتربية السليمة بالإضافة إلى أن السكان هناك يتميزون بالانطوائية إلى حد كبير. باختصار شديد لقد حاولت أن أقدم صورة مصر فى الماضى والحاضر وظهرت هذه الصورة كما أردت.

● هل لجأت إلى الارتجال فى بعض المشاهد؟

- إطلاقاً، فقد كانت كل المشاهد السينمائية محددة مسبقاً.

● كيف تخيلت الموسيقى المصاحبة للفيلم؟

- تم وضع الموسيقى فى مصر فى البداية، ولكننى لم أكن راضياً عنها على الإطلاق، فقد كتب مؤلفها موسيقى تصويرية تشبه اللحن المقدم فى فيلم د. زيفاجو وقد رفضتها ولم أعرف ما الذى سأفعله... وفى ذلك الوقت شاهد ماريو Mario الإيطالى الجنسية الفيلم وأعجب به وعرض أن يؤلف الموسيقى المصاحبة له وسعدت لذلك جداً، ولكن فى النهاية كانت هناك فكرة عربية أضفتها بنفسى. وأعتقد أن فيلماً مثل «المومياء» لا يحتمل وجود أي لحن بسبب إيقاعه البطيء. وكان من الأفضل اختيار ألحان موسيقية قريبة من الواقع وقد تحقق ذلك بالفعل.. والموسيقى المصاحبة للفيلم حديثة إلا أنها فى الوقت نفسه تصلح لأى زمن؛ الشيء نفسه ينطبق على اللغة التى يتحدث بها الأبطال فقد كنت أريد أن يتصف الفيلم بالحياد وألا يكون محدداً من الناحية التاريخية. وفى الواقع فإن مشكلتنا اليوم تكمن فى استعادة ما فقدناه طوال فترة الاحتلال العثمانى والاستعمار البريطانى إذ يجب أن نستعيد لغتنا الأصلية وثقافتنا العربية من أجل الوصول إلى الحداثة كما يجب أن نحقق نوعاً من التجانس بين الأصالة والمعاصرة إذ لن نتمكن من الاقتداء بالغرب إلى الأبد.

● من النادر أن تستوحى الأفلام المصرية أفكارها من الحقبة الفرعونية بينما نجد أن الرسم المصرى يستوحى كثيرا من فنونه من هذه الفترة الزمنية... ما رأيك فى ذلك؟

- إننى لا أوافق على وجهة نظرهم لأنهم يريدون تقليد الماضى، وهذا خطأ كبير يوقعنا فى أخطاء جسيمة إذ يجب ألا ننغلق على الماضى وإلا فإننا نفعل ذلك لمجرد إرضاء السياح.

● كان اختيار الصورة المصاحبة للفيلم موفقاً للغاية.

- لقد عاوننى مدير التصوير «عبد العزيز فهمى» للوصول إلى هذه النتيجة وكانت مهمة تصوير بعض المشاهد لاتتم إلا لمدة عشرين دقيقة طوال اليوم الواحد بعد غروب الشمس مباشرة وذلك للوصول إلى درجة الإضاءة المنشودة، وكنت أختار الوقت الذى أراه مناسباً من ناحية الإضاءة لكل أثر على حدة.

● متى كتبت سيناريو هذا الفيلم؟

- كتبته منذ أربع سنوات، فالسينما تتميز بالبطء الشديد وهذا يضايقنى بشدة لأننى لا أفكر بالأسلوب نفسه وكنت أتمنى أن أتطرق إلى موضوعات أخرى متعددة إلا أننى أعود مرة أخرى إلى البيروقراطيين الذين يسيئون بشدة إلى السينما المصرية.

● هل لديك مشروعات محددة للمستقبل؟

- هناك حكاية أخناتون وهو أحد مشاهير الفراعنة ولكننى لا أجد من ينتجه، ففى مصر لايعترف أحد بقيمة فيلم «المومياء» باستثناء بعض النقاد المعدودين، فهو باختصار ليس فيلماً تجارياً... وبالرغم من ذلك فإننى أتمنى أن تتاح لى الفرصة لإخراج فيلم مماثل فى المستقبل. ■

ترجمة: هالة عصمت القاضى



المومياء

لقد نوديت باسمك لقد بعثت

كلود ميشيل كلونى

فبالتأكيد، لا يصنف هذا الفيلم ضمن أى ترتيب اعتبارى، بفعل طبيعته الغرائبية وأسلوبه المتفرد. وكذلك، كيف تحدد شخصية **شادى عبد السلام** وسط مَنْ يكبرونه: **توفيق صالح أو يوسف شاهين؟** مايثير الإعجاب، تلك الجاذبية العميقة المتعمقة التى تختبر نتاجه عبر سيطرته على كتابته وجمالياته الشكلانية، وأيضاً لهذا الضوء la miére القادم من العالم المعتم Obscur.

يُسقط عبد السلام الضوء الفريد على مصر كل العصور، مصر الحالمة، مصر المتطورة، بريق (لمعان) الفيلم انعكاس نهر الموت نفسه عليه، الذى يستحم فيه مستقبل بدأ حالا.

إلى حد ما، لا يمكن اعتبار «المومياء» فيلمًا مصريًا خالصًا، إذا غابت عنه مصر، بماضيها، ديكوراتها، واقعيتها وتمزقاتها، ومصر تعبر عن فرادته بفضل لغة ذويت الغرابة لصالح اللازمنى، -In temporel، ولأن السرد اجتاز حججه الحكائية كىْ يجعلنا شهوداً على مسيرة الزمن، وداخل هذا الصراع، الحاضر دوماً منذ الأمس وحتى اليوم. هذا الإرجاع إلى زمن فائت (الإمبراطورية الفرعونية) يصور انشطار الواقعية Réalité بين مصر الحضرية وبين مصر الريفية ـ أيضًا، مصر القبائل المنعزلة بتقاليدها ونمطية حياة فلاحيها ـ ، عبد السلام شاهدنا على عالم ساكن يتبدى (أخذنا فى لا واقعيته، فسلب لبنا.) وسط قطيعة فجائية تتشكل مع ميلاد عصر جديد مختلف على يدىّ ونيس .. «المومياء» قصيدة هذه المعركة: التأمل، بعينين غير مبصرتين، ينتصر على العنف ، واللقطات الأخيرة تكشف انبلاج الفجر على النيل.

أظهر الإخراج اختلاف الأسلوب عما هو سائد فى السينما العربية، مزيج من الواقعية والتسلية الموسيقية، وهو يوازى بوعى بين شعرية وعنف موضوعاته، مطهراً فيلمه من القدسية الخالصة، وقد استعاض عن الاستعارة بالكناية.

دون شك، نتحدث عن الكلاسيكية الشعرية التى لا تعنى شيئًا جليًا. الأداء بسيط، وكذا استعمالات الديكور، حركة المجاميع منضبطة مثل حركات الرقص التمثيلى التعبيرى تشهد كون السينمائى الشاب وعى دروس الغرب التدريبية من خلال تجربته الشخصية الحقيقية، حيث عمل مصمماً للديكور فى فيلم «فرعون» لجيرزى كافاليروفيسكى، وعلى الرغم من التجريد غير القابل للمناقشة لمهامه اكتسب تجربة واقعية مباشرة. لا يوجد عرض ـ لا تموضعنا الصورة فى حالة تراجع: لا يوجد سوى مكان وزمن الفيلم حيث لا شيء يعزلنا عنه.

من خلال تجربته في فيلمي: «كليوباترا» لمانكيفيتش Mankiewicz و «فرعون» لكافاليروفيسكي Kavalerowicz استشعر شادي عبد السلام الأخطار التي تسببها الباروكية والبهرجة في النتاج Oeuvre: البيوت بسيطة، الإكسسوار مكثف بطريقة لا يمكن الاستغناء عن إحدى مفرداته: الدكة الكبيرة المصنوعة من الخشب الغامق المحروق وجلود الماعز في الغرفة حيث تعارك وارثو السر الرافضون الخضوع للقانون.

على النحو ذاته، تعرض المشاهد الأولى من الفيلم ماسبيرو Maspéro ومساعديه، في مكتب المتحف المصري بالقاهرة، في ظل خلفية سوداء حيث تتمثل الوجوه المضيئة، الضوء الأبيض الخاطف لقطع النسيج والأحمر للطرابيش ضوء المصابيح الأبيض كالحليب يترك مكاناً لضوء المشاعل الأصفر: عالمان مختلفان، منْ يتجاهل نفسه ومن يرحل، جهل مطبق ومتبادل بين العالمين، إلا أنهما يتقابلان في وسطه كان أهالي الحوريات مشغولي البال بحفظ غياهب منفعتهم، فيما يبذل أفندية القاهرة قصارى جهدهم للوصول إلى أسرار هذه الغياهب. توضح مشاهد الشمس المتاهة التأملية لونيس وعلى مدار مشاهد الفيلم، يعد استخدام الإضاءة مركز التطور الدرامي: ظهور المركب على النيل أحاطه بهالة من ضوء الشمس، مصابيحه تتلألأ في الليل كما النداء، حيث ـ وهو الممزق مع ماضيه ـ وضعه (أنكرناه عليه عندما رفض أن يؤدي دوره) ووضع الغريب الذي يمثل لديه عالم مصر المدن جعلا الشاب ونيس يتردد في الإجابة، غير أنه، وبعد أن فقد براءته، أصيب بموت أخيه الأكبر، وشبع هو نفسه ضرباً بالأيدي وطرح أرضاً، حتى أطلقه عميل التاجر أيوب. يحاول مراد إقناعه، الليل ذاته، لم يعد آمناً بالنسبة له: مطرود، مهدد، ليس له مأوى سوى بالقرب من المركب المضاء، قبل أن يكشف سر المقبرة الملكية إلى علماء الآثار، بحيث إن أضواء المصابيح تبرز في الممرات، ومشاعل المركب انطفأت في مرة للمرور عبر أطلال المعابد دون إثارة اهتمام القبيلة. هذه المشاعل المنطفئة، رمزياً، تمثل الماضي، وفي المشاهد الأخيرة يتقدم الموكب الصامت للحريات مكثفاً العجز وسط حضور الموتى، الخيالات السوداء، في الفجر، التي تجري وهي تتلألأ بالوميض، المركب الذي يبتعد ـ مثل موكب الشمس المقدسة على النيل ـ ، والرجال، في أثوابهم السوداء، يتراجعون في صمت على الضفة كأنهم خيالات الليل الأخيرة.

انفصل ونيس عن ذويه، هرب من قرية العشيرة إلى الممرات الكائنة تحت الأرض حيث دمرت حريته، تائه هو من غرفة إلى أخرى، لا يلاقي سوى الإلحاح الغامض أو الوحيد . ونيس مركز الفيلم، به يعقد ويحل الصراع. منح الممثل أحمد مرعي شخصيته التمثيلية شهامة طبيعية، ترد إليه الاضطراب الوحشي والحقيقي لهذا الصبي الذي قاوم فجأة الوحشية الفلاحية لجذوره .وحيداً، هرب من توبيخ العشيرة، لا يجد أحداً يعتمد عليه أو يستند إليه . حينذاك يظهر الغريب في القرية، فلاح يبحث عن عمل: هل تأثر ونيس بهذا الشخص الوحيد المنعزل ؟

يكفي أن يقترب أحدهما من الآخر والغريب هو الآخر شبع ضرباً ككلب قذفناه بحجر ، إلا إنه هرب وقد ضرب بتوسلات ونيس الصامتة عرض الحائط. لم يعد هناك سوى ونيس ، مثلما يتبدى لنا ، في نصف الفيلم ، حين يدخل الكادر (الرمال تغمر نصف الشاشة) في لقطة منخفضة، في الضوء، ثوبه أسود، قميصه أبيض وطاقيته»، مما تستدعي ذاكرتنا مشاهد الفيلم الأولى. تتجلى بساطة التفسير (التأويل) في معنى إدارة المشهد، حين رفض الاستفادة من المسرحية التمثيلية في اللحظات الدرامية: عند وفاة الأخ الأكبر لونيس، لم تكن هناك حركة بلا قيمة ولا لحظة مجاملة في التصوير. هذه الخشونة حملت إيقاع الفيلم ودفعتنا، بصورة فجائية، داخل المأساة.

وجه أيوب «النحس»، وما أضافه مراد إلى السرد عن ابن أوى البائس هما ضرب من زيد الحياة الذي عوض طقسية التقاليد. عاش ونيس العمل الدرامي، حيث الكلام ذاته، في تشكله كقصيدة لا زمنية غير سائجة (بالنسبة لنا)، يرجع، صراحة وضمناً، إلى كتاب الموتى) تدعيم أسلوبية السرد:

«أجد نفسي أمام حوائط لا أستطيع قراءة المحفور عليها،

وأنتم، أنتم من تعرفون فك رموزها،

صور الحوائط التي عشت حولها ترفضني...

وتنتظركم.

أنتم تعرفونها بأسمائها وهي غريبة عني.»

حينما يتبلج الفجر على البحيرة يسترد ونيس حريته وحرية ذويه رغم أنفهم بعدما تخلص من سر استرقهم، لم يتفوهوا به إلا للتجار، فنستدعي هذه اللحظة حيث المراهق اختلى بنفسه على مقبرة والده الفقيرة، ونتذكر كتابة الفيلم المنقوشة:

«انهض

لن تفنى

لقد نوديت باسمك

لقد بعثت.»

تشكل الجمالية التشكيلية والشعرية لفيلم «المومياء» نتاجاً جديراً بالذكر في

السينما العربية والمدارس الغربية فى آن واحد، وهو يعبر عن واقعية مؤسسيه للروح المصرية فى اللغة الرائعة الابتكارية.

ترجمة: أحمد عثمان

الهوامش

(*) العنوان الفرعى من وضع المترجم.

(* *) كلود ميشيل كلونى (١٩٣٠-...) شاعر وناقد سينمائى. واضع أهم قاموس عن السينما العربية وسينمائيتها: «قاموس السينمات العربية الجديدة»

(١٩٧٨، جائزة النقد السينمائى) بالإضافة إلى كتابه المهم: «فيلم السينما»

(١٩٧٧) .. عن كتاباته النقدية: «القاهرة»

(١٩٨٥) «الضفة والصدى» (١٩٨٧)،

الروائية: «الصيف الأصفر» (١٩٩٢) «نقول إن الناس تعساء» (١٩٩٢)، والشعرية: «أوراق الظل» (١٩٨٧)، «قصائد من قاع العين» (١٩٨٩) ...

بالإضافة إلى ذلك فهو عضو فى أكاديمية مالارميه، بعد أن توج مسيرته الشعرية بحصوله على الجائزة الكبرى للشعر المهداة من الأكاديمية الفرنسية فى ١٩٨٩.



نصــــــــــــوص





«يوم أن تحصى السنين» أو المومياء. قصة وسيناريو وإخراج: شادى عبد السلام. إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما. تم إنتاجه فى عام ١٩٦٩ العرض الأول سينما رمسيس ٢٧ يناير ١٩٧٥ مدة العرض ١٠٣ دقيقة.

مقدمة
لابد منها ..

قد كتب شادى عبد السلام سيناريو فيلم «المومياء» عدة مرات حتى استقر على صيغته النهائية عام ١٩٦٧ م والذى أصبح بعد ذلك النص الذى تم تصويره ابتداء من عام ١٩٦٨ وحتى انتهى من عرض نسخته النهائية عرضا خاصا فى أواخر عام ١٩٦٩ وعندما رغبت فى نشر هذا السناريو، امتلكتنى رغبة عارمة فى نقله كما هو، مطبوع ومقدم لوزارة الثقافة دون الحذف أو الإضافة أو التحويرات التى تمت عليه أثناء تنفيذه. وكان دافعى فى ذلك أمران ، أولهما أن شادى يتميز بخاصية مخرج سينما المؤلف ، فالكاميرا التى يصور بها هى القلم الذى خط صور الأطياف التى سوف يتم تجسيدها على يديه، ولم يقم شادى طوال حياته الفنية بإخراج فيلم من أفكار وكتابات غيره . أما الأمر الثانى فهو ما تتمتع به النصوص السينمائية التى يدونها شادى لكى يقوم بتنفيذها بما يطلق عليه الأدب السينمائى البالغ الرهافة فى تفاصيله كأنه يرغب فى أن يرى القارئ كل تفاصيل الصورة السينمائية التى سوف يقوم فيما بعد بمهمة تحريك شخوصها وتشكيل خلفياتها كما وصفها تماما.

وكنت قد قمت منذ حوالى ست سنوات بكتابة النص الفيلمى للمومياء بشكل تفصيلى دقيق لقطة بلقطة ، واصفا كل ما فيها ومسجلا طولها وزمنها وكل ما يحتويه شريط الصوت المصاحب . وطرحت فكرة أن يتم نشر هذا النص بإعتباره تجسيدًا عمليًا للفيلم الذى قام بإخراجه شادى والذى ظهر بالفعل للناس. ولكن توصيفى للقطات المومياء كان شرحا سينمائيا لها ، وهو فى النهاية لا يحمل أسلوب شادى فى وصفه لشخصيات فيلمه والجو المحيط بها ، وهو الأمر الذى جعلنى أعارض بشدة تلك الفكرة بأعتبار أن نشر هذا النص الفيلمى يمكن أن يتم فى مجال تعليمى لشرح نظريات اخراج شادى لفيلمه وتحليل محتوى الصورة والصوت لشريطه الرائع. ولكن عندما يكون الأمر خاصا باحتفالية لفنان قدير مثل شادى وتلمس أسلوبه السينمائى الرصين ، فإن ذلك يدعونا بالضرورة لأن نتشدد فى الالتزام بعرض كلمات شادى

نفسها وأسلوبه الخاص فى شرح صورته السينمائية.

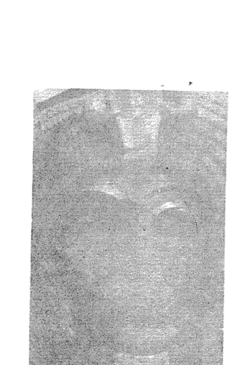
وفى بادئ الأمر عثرت على نسخ عديدة من سيناريو «المومياء» فى مراحله المختلفه بما فيها مرحلته النهائية وكلها كانت باللغة الإنجليزية - كان شادى يكتب نصوصه بالإنجليزية ثم يتم ترجمة ذلك إلى اللغة العربية .. سواء بخط يده أو بالآلة الكاتبة . وقد قمت بمحاولات عديدة كللت بالنجاح أخيرا فى العثور على نسخة من سيناريو المومياء باللغة العربية والتى تم تقديمها لشركة القاهرة للإنتاج السينمائى وتمثل النص النهائى للفيلم .

ورغبت فى نشر النص كما هو مع تذييله بحواش توضح الإضافات أو المحذوفات أو التحويرات التى تمت عليه. وقد اعترض صلاح مرعى وأنسى أبو سيف على هذه الطريقة وذلك لعدة اعتبارات وهى كما يلى :-

١- أن ما قام شادى بحذفه من هذا النص - حتى ولو كان قد تم تصويره بالفعل - كان بملء إرادته ولم يفرض عليه أحد مثل هذا الأمر . إذن فالمشاهد المكتوبة والتى حذفت مثلها مثل الاسكتشات المبدئية للرسام يتم تمزيقها بعد ذلك لكى نرى اللوحة النهائية فقط فى آخر الأمر.

٢- أن الأصل هو نشر النص النهائى الذى تم عرضه على الشاشة - كما هو متبع فى العالم كله - ويمكن أن يذيل ذلك بحاشية توضح أية ملاحظات بالزيادات أو المحذوفات تكون خاصة بمن يرغب فى الاستزادة من البحث علميا عن تطور العمل الفنى عند شادى .

٣- أن نشر النص بصورته الأولى دون تعديلاته قد تسبب تشويشا للقارئ الذى قد سبق له رؤية العمل على الشاشة ورجوعه إلى الهوامش - وذلك أمر اضطرارى - لفهم الاختلاف عما رآه سوف يفقده متعة قراءة النص كله مرة واحدة ، والعكس صحيح بالنسبة لنشر النص بتعديلاته حيث لن يلجأ للحواشى إلا من يرغب فى معرفة التغيرات التى حدثت للنص وهو أمر اختيارى.



وقد كانت حيثياتهم مقنعة لى ، ولم يبق إلا أن أقوم بالمزاوجة بين السيناريو الذى فى يدى وبين النص الفيلمى الذى دونته ، حتى أصل إلى سيناريو نهائى بأسلوب شادى الشخصى والصورة نفسها التى ظهر بها فى النسخة الفيلمية. وذيلت ذلك كله بهوامش تحقق بشكل واضح كل التغييرات التى حدثت للسيناريو سواء فى الصورة أو فى الحوار. وبذلك يتم النشر العلمى لأول مرة لسيناريو فيلم «يوم أن تحصى السنين» أو المومياء تحفة شادى الخالدة ، متمنيا أن تحين الفرصة التالية لنشر سيناريو «مأساة البيت الكبير» ملحمة شادى الأخيرة عن حياة الفرعون «اخناتون» والذى رحل قبل أن يحقق حلمه فى تنفيذه:

تقديم وتعليق : مجدى عبد الرحمن



ســـيناريو المومـــيـــاء

(١)
العناوين

قناع مومياء يبدو فيه القالب الخشبى المذهب حيث تلاشت كـثـيـر من رقـائق الذهب التى تغطى هذا القالب .. وتظهر بعض كلمات فوق الصورة.

يامن تذهب ستعود
يامن تنام سوف تنهض
يامن تمضى سوف تبعث
فالمجد لك
للسماء وشموخها
للأرض وعرضها
للبحار وعمقها

ثم تتوالى عناوين الفيلم .. بين كل لوحة وأخرى مزج قصير.

- **وزارة الثقافة**
  المؤسسة المصرية العامة للسينما
  تقدم
- **إنتاج**
  شركة القاهرة للإنتاج السينمائى
- يوم أن تحصى السنين
- المومـيـاء
- مأخوذة عن قصة اكتشاف
  (مخبأ المومياوات بالدير البحرى)
- قبيلة الحربات
  (أحمد مرعى .. ونيس)
- عبد المنعم أبو الفتوح .. العم
  عبد العظيم عبد الحق .. الغريب
  أحمد حجازى .. الأخ
- زوزو حمدى الحكيم .. الأم
- أحمـــد خليـل .. ابن العم الأول
  حلمى هلالى .. ابن العم الثانى
  محمد عبد الرحمن .. ابن العم الثالث
- **أفندية الآثار**
  أحمد عنان .. البدوى بك
  محمد خيرى .. أحمد كمال
  جابى كراز .. ماسبيرو
- **تجار الآثار**
  شفيق نور الدين .. أيوب

- محمد نبيه .. مراد
- محمد مرشد .. الغريب
- **ضيفة الشرف**

نادية لطفى

فى دور زينة

- **تصميم الملابس**

شادى عبد السلام

محمد عزت .. مساعد

- **مهندس المناظر**

صلاح مرعى

- قام بعمل النماذج المطابقة للتوابيت الفرعونية الموجودة بالمتحف المصرى والمنقولة من مخبأ المومياوات بالدير البحرى ١٨٨١

صلاح مرعى أنسى أبو سيف

بهيج المصرى مجدى ناشد

نبيل الوراقى مرزوق حمدى

- **المشرف الفنى للأكسسور**

جابى كراز

مساعدو الأكسسوار

بهيج حسنين دسوقى محمد

- **المكياج**

عبد الوهاب قطب

نبيله فوزى

- **مدير الإنتاج**

أحمد سامى

صفوت مصطفى .. مراقب إنتاج

حمدى حسن .. مساعد إنتاج

سيد على .. ريچيسير

- **المصور**

مصطفى أمام

المساعدان

عبد اللطيف فهمى

محمد برهام

- **مساعد مخرج أول**

سمير عوف

مساعد مخرج ثان

عاطف البكرى

- حــوار

شادى عبد السلام

علاء الديب

- الموسيقى

ماريو ناشمبينى

المؤثرات الصوتية والمكساج

استديو C.D.S بروما

- **مونتاج**

كمال أبو العلا

مساعدة : رحمة منتصر

تم الطبع والتحميض

بمعامل تكنوستامبا بروما

- **مدير التصوير**

عبد العزيز فهمى

- **قصة وسيناريو وإخراج**

شادى عبد السلام

المشهد الأول

اجتماع علماء الآثار (٢)

الكاميرا فى بان طويل تستعرض بردية بنجم حيث نرى مناظر لآلهة جالسين منهم الإله أنوبيس والإلهتان إيزيس ونفتيس وبينهم المومياء وهناك خمس سيدات ندابات ثم صف آخر من النساء الندابات.. ثم مومياء داخل ناووس موجود على زلاقة وأمامها كاهنان يقدمان للمومياء قطعاً من اللحم والقرابين.. ثم منظر للمومياء وخلفها الإله أنوبيس.

ليل / داخلى

ركن بالمتحف المصرى

صوت ماسبيرو:

لك الخشوع يارب الضياء أنت يامن تسكن
فى قلب البيت الكبير.. يا أمير الليل
والظلام. جئت لك روحا طاهرا فهب لى.

مزج طويل

مجلس علماء الآثار فى بدلهم الداكنة وطرابيشهم الحمراء جالسين حول منضدة اجتماعات فى قاعة واسعه

.. لم أتكلم به عندك وأسرع لى بقلبى ..
يوم أن تتثاقل السحب ويتكاثف الظلام
(كتاب الموتى فصل ١٩)

علماء الآثار (وعددهم ستة) الكل يصغى بانتباه

الصوت (مستأنفا)

أعطنى اسمى فى البيت الكبير وأعد إلى
الذاكرة اسمى يوم أن تحصى السنين
(كتاب الموتى فصل ٢٥)

ويضع ماسبيرو العدسة المكبرة جانبا بعد أن انتهى من القراءة..

ماسبيرو

- صدى بعيد يأتى من طيبة البعيدة (٣) يفصله عن يومنا هذا ثلاثة آلاف سنة.. لعلكم تبينتم أنه فصل من كتاب الموتى.. وترديد هذه البردية يعيد للميت قدرته على أن يتذكر اسمه.. أى روح بلا اسم تهيم فى عناء دائم فضياع الاسم يساوى ضياع الشخصية.

يطوى ماسبيرو الصور المكبرة للبردية التى فرغ من قراءتها

- غير أننى لم أدعكم إلى هذا الاجتماع لكى تتناقش حول كتاب الموتى الذى تعرفونه كلكم جيدا.

ماسبيرو يخرج ورقة بردى ويضعها على المنضدة أمام أحمد كمال الذى يفحصها

- أعطاها لى سلفى المرحوم ماريت باشا

(فترة سكون)

ماسبيرو (مستأنفا)

- بردية جنازية لبنجم الأول من الأسرة الحادية والعشرين.

ماسبيرو يقدم صورة لبردية أخرى

(مستأنفا)

- أما أصل هذه الصورة فهو بردية جنازية تم تهريبها من مصر منذ حوالى خمس سنوات ولا يملك متحفنا المصرى للأسف سوى هذه الصورة.

- إنها تحمل كما هو واضح اسم الملكة نجمت[٤]. تم شراء هذه البردية من تاجر مجهول فى طيبة[٥].

يستريح ماسبيرو إلى الخلف ثم يسترسل

- من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن هناك شخصا ما يعرف بالتحديد مكان المقابر المجهولة للأسرة الحادية والعشرين وأن هذا الشخص يعرف هذا السر منذ وقت طويل.

(صمت)

عالم آثار

(بتفكير)

- ولكن لايوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة فى طيبة يا سيد ماسبيرو[٦].

ماسبيرو

- نعم والحفريات فى هذه الحالة مضيعة للوقت والمال. هناك فى طيبة شخص ما يعرف مكان هذه المقابر وإلا فكيف خرجت هذه الأشياء كلها لأسواق الآثار فى العالم؟

ماسبيرو (مستأنفا)

- أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون موضوع هذه المقابر المجهولة.

ينهض ماسبيرو ويطوى أوراقه بينما ينهض العلماء كل مشغول بأوراقه

ماسبيرو

- أحمد أفندى كمال .. هل لديك شىء آخر قبل أن ننهى اجتماعنا الأخير لهذا الموسم ؟ (٧)

أحمد كمال يرفع نظره إلى ماسبيرو

أحمد كمال

ـ نعم.. أريد أن أكــون فى طيــبــة هذا الصـيف من أجل هذا الموضـوع بالذات كلهم هناك يعرفـون أن رجـال الآثار لا يعملون فى الصيف، لذلك فهو الفصل الذى يأمن فيه سارقو الآثار ويعملون فى تهريب ماعندهم ووصولى المفاجئ سوف يحدث لهم أكبر ارتباك ومن خلال ارتباكهم هذا لابد أن أصل إلى دليل ما.

ماسبيرو

(بعد برهة)

(بارتياح)

يناوله بعض الأوراق

ـ إننى سعيد باقتراحك.. ستجد فى هذه الوثائق ما يساعدك[8] .. وأنا واثق فى أنك تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة .

أحمد كمال

ـ سأرحل فورا إذن

أحمد كمال يبدأ فى جمع أوراقه

ماسبيرو

ـ ستجد هناك فى طيبة قوة صغيرة من حراس الجبل تحرس جبل الموتى سيساعدونك قدر طاقتهم.. أرجو لك التوفيق. [9]

يخرج ماسبيرو ويجلس أحمد كمال يرتدى نظارته ويقرأ فى بعض الأوراق .

المشهد الثانى

جنازة الأب [10]

جبانة القرية

عند أسفل الجبل وفى ظله

الجبل أقرب

فتحات عديدة مظلمة لمقابر فرعونية خالية

منحوتة فى الصخر

وعلى السفح ترقد جبانة القرية

فى ظل الجبل

وفى متسع فى وسطها

يقع شاهد أبيض

واضح الرؤيا

(صمت)

يقترب نعش محمولا

عاليا على أكتاف ستة

من الرجال يتبعه موكب من الرجال والنساء

فى ملابس الحداد الخاصة بالصعيد

يتجه النعش فى بطء نحو الشاهد الأبيض

(صوت خافت لانتحاب النساء)

يتبعه شاب (ونيس)

ونيس ينظر خلفه يرقب فى حزن وهو

سائر

أخ ونيس يتبعه فى حزن عميق

يتبع الأخ رجلان مسنان

يمضى الأخ

يقترب الرجلان المسنان (صوت الأقدام ببطء)

ويمضيان نحو الشاهد الأبيض

بينما يظهر (صمت)

ونيس والأخ قرب الشاهد الأبيض

يقفان فى خشوع بينما

يهبط النعش أمامهما ..

(من فوق الكتف إلى مستوى الأرض)

ونيس والأخ

وقد وقفا فى حزن شديد

ينظران أمامهما إلى النعش (صمت أجوف)

وفجأة .. يد تنزع الكساء المزركش

للنعش الخشبى

(فيحجب ونيس والأخ للحظة)

ثم يرفع الغطاء الخشبى (صوت إزاحة الكساء المزركش)

(فيحجب ونيس والأخ مرة أخرى)

ونيس وقد اعتراه الحزن والفزع

يهم بخطوة عندما تصل

أيدى حاملى النعش إلى الجثة

ولكن يد الأخ توقفه

بثبات ولكن برفق .. (صوت النساء يخترق الصمت)

ونيس يلتفت نحو الصوت

الجنازة تنتحى جانبا

مفسحة الطريق ..

لسيدة مسنة متشحة بالسواد

(أم ونيس)

تتقدم باكية ..

مارة بالنعش الفارغ أثناء رجوعه

في طريقها إلى الشاهد الأبيض
وتقف بمفردها إلى جواره باكية
يخرج رجلان من فتحة القبر المظلمة
أسفل الشاهد الأبيض
ويرفعان بلاطة حجرية ضخمة
فتحجب جزءاً منه (صوت مكتوم للبلاطة الحجرية)
الأم تسقط راكعة على ركبتيها
(صرخة خافتة)

ونيس ينظر ..
تائها في حزن وأسى
(صوت البلاطة الحجرية الثانية)

ونيس
تغرورق عيناه بالدموع
فيحنى رأسه باكيا ..

يد تفرش الرمل الناعم فوق البلاطات [١٢].
ثم ترش عليه الماء
تنثر الزهور والرياحين
زهور وردية اللون
حتى تملأ الشاشة تماماً
بلونها الرقيق .. (يرتفع صوت حوافر خيل آتيا من بعيد)
دورية حرس على جيادهم مسرعين
نراهم حاليا فوق قمة الجبل (صوت حوافر الخيل ترتفع)

تلتف الجنازة حول الشاهد الأبيض
وتقف فى سكون
الكل ينظر نحو الجبل
ماعدا ..
ونيس وأمه اللذين
يبكيان فى صمت وحزن بالغ
العم والقريب ينظران من فوق أكتافهما
فى كره صامت نحو
الحراس ..
يستدير العم ناظرا خلفه نحو
المشيعين ويتقدم بخطى وئيدة
ويمضى بهدوء ماراً بالشاهد الأبيض
والأم التى تبكي بجواره
ثم يتوقف على مسافة غير بعيدة
مواجها ونيس وأخاه
صوت عدو الخيل يعلو ثم يخفت مبتعدا
العم
(بجدية .. بعد لحظة) :
- يرحمه الله.. كان يعدكما لهذا اليوم لتشرفا اسمه وترعوا قبيلته.. قبيلة الحريات[١٤] هنا أمام قبر أخى أبوح لكما بسر ما هو لنا وما سيظل لنا.. مادام هذا الجبل.
يرفع العم نظره بحذر مراقبا
الأخ بنظرة ثابتة قاسية

الأخ
يحول نظره بين الجبل والعم
صوت العم
(مستأنفا أعلى وأوضح)
سرٌ تحميانه بدمائكم
الأخ ينظر تجاه عمه مطيعا ..
العم
ينظر بحدة للأخ
العم مواصلا :
وينظر تجاه ونيس
- بحياتكم

ونيس
يرفع رأسه المنحنى ببطء ..
وكأنه يصحو من غيبوبة وينظر
أمامه إلى الفضاء
وتنحدر الدموع من عينيه
صوت العم مواصلا :
- سر دفينة حملها الجدود أمانة من أب إلى ابن

قطع [١٥]

المشهد الثالث

صعود الجبل

ليله / خارجه

الأقصر
الصخور بالدير البحرى

سفح الجبل
الوادى البعيد
رأس ترتفع تدريجيا من خلف صخرة
ينهض القريب ويقف
وينظر بحذر شديد إلى أسفل
ثم **يتحرك** منسحبا
ويرتفع رأس آخر كسابقه
العم
يرتفع رأس ثالث
الأخ
يتبعه رأس رابع عن قرب
ونيس
العم يسير إلى الأمام (صمت)
ويتبعه الأخ
ويتبعه ونيس
الذى يحجب المنظر للحظة
يرى العم واقفا
وهو يرقب دون حراك
بينما يكمل ونيس وأخوه حركتيهما
خلف العم
فيحجبان الرؤية مرة أخرى
(صمت بعيد وأوضح لوقع حوافر الخيل)
وفجأة تظهر يد
تزيح الشبحين السوداوين جانبا
(تجاه الصخر)
فيرى الوادى أسفل الجبل
مشاعل
ويرى الحراس على خيولهم
مارين بجوار المعبد المهدم
أصوات بعيدة تحدث صدى
(كما فى المشهد السابق)
تمر المشاعل
صوت حركة على الصخر
يد تظهر بخفة مشيرة (قف)
(صمت)
العم
يقف متأهبا
ينظر أمامه إلى أسفل فى حذر
مادا يده إلى الخلف
ليمنع ونيس وأخاه عن الحركة

واللذين وقفا بلا حراك
ملتصقين بصخر الجبل
العم يشير للقريب بالتقدم

القريب ..
يزحف من مخبئه بين الصخور
تجاه حافة الصخر ..
وينظر إلى أسفل بحذر
يصغى .. ينتظر
كأنه يتسمع ..
يتحرك أبعد قليلا
ثم يتوقف ..
ويعيد مراقبة الوادى
ويقف
ثم يتحرك **صاعدا**
متسلقا الممر المحفور
إلى أن يختفى بين الصخور

العم
يتتبع حركة صعود القريب
وهو مازال يلصق ونيس وأخيه
إلى الصخر ..
العم يريح يده تدريجيا
ثم يخطو للأمام ..
ومازال ناظرا إلى أعلى
الأخ
الذى كان يتابع هو الآخر صعود القريب
يخفض عينيه
ويتبع عمه فى حركته
تظهر عليه علامات القلق
وينظر **خلفه** إلى ونيس
ولكنه يرى ونيس واقفا بلا حراك
ينظر شاردا إلى الوادى البعيد
مثقلا بأفكاره
ينظر الأخ تجاه العم
الأخ
(مستنكرا)
ولكن العم لا يزال ينظر إلى أعلى
متجاهلا سؤال الأخ
- لماذا نستعمل هذا الطريق ؟

(يستمر في جرأة)
- إنه طريق للماعز
يجيب العم فى غموض ..
دون أن يلتفت إليه ..
العم :
(بتجاهل)
- لأنه آمن ..
الأخ
(فى لحظتها)
- آمن للضباع
يلتفت العم فى حدة إلى الأخ
ويواجهه ناظرا له
نظرة حادة
(لحظة صمت)
العم :
(بحدة)
- احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية والحراس
إنهم ينتشرون فى الجبل كالطاعون [١٦]
صوت القريب :
(يهمس من أعلى)
- اصعدوا .. الطريق أمان
العم :
(آمرا بهدوء)
- اتبعانى
الأخ
يلحق بالعم الذى يوشك
أن يستدير .. والذى يلحظ
ونيس فيتوقف
(يواصل بحدة)
- .. ونيس ..
ونيس
فى مخبله بين الصخور
صوت العم :
(مواصلا)
ماذا بك ..؟
ينهض ونيس
وهو مازال ينظر شاردا
تجاه الوادى
ثم يستدير مواجها عمه
وخلفه الوادى
ينطوى ثم ينبسط
سابحا فى الضوء القمرى
ونيس :
(مفكرا)
- لا شىء .. ولكن الاختباء مذلة
صوت القريب : [١٧]
(هامسا فى عصبية من على بعد)
- أسرعوا
يتقدم ونيس
حتى يتوقف إلى جانب عمه وأخيه
مطيعا
كمن ينتظر الأمر بالتقدم
(لحظة سكون)
يستدير العم
ويتقدم إلى الأمام فى وقار
مهموما
يصعد
تجاه القريب
القريب يقفز من أعلى
ويتنفس بصعوبة ..
ويمد يد المساعدة ..
العم يمسك بها
وبمساعدة نبوته
يتسلق الصخور إلى مستوى القريب
القريب يمد يده ليساعد الأخ
ولكن الأخ يتجاهل مساعدته
ويتسلق الصخور
وبدوره يمد يد المساعدة إلى ونيس
الأخ ونيس يتبعان العم.
القريب وقد ترك وحيدا ..
يسحب ذراعه الممتدة
ويتابع حركتيهما فى دهشة
ولكن بشىء من الفخر
العم :
- اتبعونى

المشهد الرابع

٢ المقـبرة

وتتكون من :
١- بئر عمودية مكشوفة للسماء

وتؤدى إلى ....
٢- ممر ضيق ملىء بالنتوءات فى
صخر الجبل ، وهذا الممر
يؤدى إلى ......
٣- حجرة دفن منخفضة السقف
مكدسة بالتوابيت والأشياء الجنائزية
الأخرى
البئر العمودية المظلمة ..
حيث يدان وحبل ..
فى حركة نزول ..
ويتبعهما قدمان ..
اليدان تسقطان لأسفل ..
وتتركان الحبل ..
(صوت ارتطام مكتوم)
القدمان وحدهما تتابعان النزول
وتدريجيا يرتفع وجه العم ..
أثناء سقوط القدمين واختفائهما خلفه
(صوت ارتطام مكتوم آخر)
ثم ينهض الأخ بجانب العم
ويقف محدقا فى الظلام الذى أمامه
العم يتحرك إلى الأمام
مختفيا فى الممر المظلم
المنحوت فى صخر الجبل
والذى لا يرى بوضوح ..

ونيس ينزل على الحبل ..
يظهر الأخ ..
متابعا نزول ونيس ..
ونيس يلمس الأرض ..
فيترك الحبل ..
ويتحرك إلى جانب أخيه
(صوت حجرين يرتطمان)
الممر المظلم خالٍ ..
ولم يعد العم يرى ..
فلا يرى غير الصخور وقد
وصل إليها بصيص من نور البئر ..
(صوت الحجرين مرة أخرى)
وترى شرارة
ثم لهب تدريجى
ويرى العم راكعا
عند نهاية الممر يضىء شعلة

وفجأة ..
(صوت مكتوم لجسد يسقط مرتطما بالأرض)
شبح أسود سقط عند
أسفل البئر ..
يثير سحابة من الغبار
إنه القريب
وينظر إلى أعلى فى الاتجاه
الذى قدم منه ..
ثم يتقدم إلى الأمام ..
مارا بونيس وأخيه
وعلى وجهه تعبير حاد ..
لصقر مهاجم ..
ونيس والأخ
يتابعان حركة القريب
وهو مار أمامهما ..

العم وهو يناول
المشعل للقريب الذى يقترب منه
يمسكها القريب بثبات ..
ويمر ..
العم مواجها الآخرين ..
العم :
(بعد لحظة صمت)
ـ أتبعونى .. وانتبهوا ، ولا تسألوا هنا ..
ما أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا
الجبل
الأخ يقترب من العم ..
الذى يستدير ويبدأ ..
التحرك إلى الداخل
المظلم ..
ولكنه يتوقف فجأة ..
ويتوقف الأخ أيضا
العم وقد استدار نصف استدارة ..
ينظر مفكرا إلى الأخ
العم :
(إلى الأخ)
ـ أيبقى ونيس هنا حتى نعود ؟ [١٨]
يستدير الأخ إلى ونيس

ونيس
يقف بلا حراك ..

ضد ضوء البدر الخافت ..
وقد تجمدت نظرته إليهما ..
ونيس
- جئت هنا تنفيذا لإرادة أبى. [١٩]
الأخ ..
ينظر إلى ونيس ..
فى فهم ..
ثم يستدير للعم ..
(الذى يقف ليس بعيدا عنه)
الاخ
(مفكرا بحزم)
- سيأتى ليعرف كل ما سأعرفه
ينظر العم إليهما بفخر ..
العم:
- هذا قول رجال .. حقا إنكما من صلب أخى ..

ونيس يقترب .. ويقف إلى جانب
أخيه ..
ثم يتجه الجميع إلى داخل الممر ..
نصل إلى غرفة سقفها منخفض [٢٠]
مكدسة بأشياء عجيبة ..
أقنعة ..
أقنعة دون وجوه
تابوت فارغ ..
وآخر .. وآخر ..
تتوقف الكاميرا على تابوت مغطى
يرى من خلاله ..
أجسام وأيدى العم والاخ والقريب..
ونيس ..
يراقب ..
مأخوذا يتصبب منه العرق
يتحرك القريب مارا بونيس ..
وبينما يمر تكشف الشعلة ..
عن وجه ونيس ..
وعما اختلجه من رعب..

أيدى العم والقريب
ترفع القماش المعفر بالتراب
والذى يغطى التابوت
ثم تلقى بالغطاء الخشبى

(صوت ارتطام الغطاء بالارض)
كاشفا عن مومياء ملفوفة بالأربطة
وفجأة ودون توقع ..
تغرس سكين فى المومياء ..
ممزقة الأربطة بوحشية ..
يد تمزق بعصبية بقية الأربطة ..
وتزيحها بعيدا ..
تظهر قلادة ذهبية ..
(على شكل عين)
تستقر على صدر المومياء فى سلام
وتبرق تحت ضوء الشعلة ..
اليد العصبية تصل إليها وتجذبها .
لكن القلادة موثقة إلى عنق المومياء
وفى لمح البصر ..
ترتفع بلطة ..
وبضربة عنيفة ينفصل الرأس عن الجسد
فتطير القلادة الذهبية مرفوعة فى الهواء
وتصل إلى يد العم ..
التى كانت تنتظرها فى هدوء .
ثم يطبق عليها أمام وجه الأخ
صوت العم
(هـادئاً آمرا)
- احمل هذه لأيوب التاجر ..
ثم يضع القلادة فى يد الأخ .
(ضوضاء مفاجئة لشىء قد نزع)
الأخ ..
يستدير ناظرا نحو ونيس ..
ولكن ونيس قد اختفى ..
ولا يبقى مكانه إلا الظلام ..

المشهد الخامس

نزول ونيس

خارجى / تأثير ليلى

الأقصر
ونيس يجرى متطلعاً..
إلى قمة الجبل ..
يقف .. وقد اختلط عليه الأمر
ثم يغير اتجاهه
ونيس يستأنف الجرى ..

يظهر ثم يختفى ..
خلال خط السماء ..
ونيس يهبط السفح المنحدر
يتعثر ..
ولكنه ينهض مسرعا ..
إلى أسفل .. ثم إلى أسفل ..
يتعثر مرة أخرى ..
ويسقط ممددا على وجهه ..

ونيس ..
ينهض على قدميه ..
لاهثا ..
ثم ينظر خلفه مذعورا ..
وفجأة ..
تخطر له فكرة ..
يقف مأخوذا للحظة ثم ..
يستأنف النزول مفكرا ..
ونيس ..
يجرى أسرع ثم أسرع ..
شعور بالقلق والفضول قد سيطر عليه
ينظر أمامه منقبا ..
ونيس ..
ينعطف عند منحنى ثم يتوقف
تمزق عواطفه ..
ثم يخطو إلى الأمام مترددا ..
وأمامه عن قرب ..
شاهد قبر أبيه الأبيض ..
مازال راقدا فى سلام ..
ومازالت زهور الحداد فى مكانها ..
ونيس يستدير مشيرا إلى قبر أبيه
ويخبط رأسه على صخرة ..
فى ألم يمزقه

ونيس :

ـ ما هذا السر
جعلتنى أخشى النظر إليك ..

المشهد السادس

بيت العائلة

نهار / داخلى

البيت يتكون من :

١- ممر ضيق يصل مستوى الأرض الخارجى إلى ..
٢- قاعة مكشوفة للسماء .. ومبنية على أطلال مقبرة فرعونة .. ومازالت آثارها ترى هنا وهناك فى الممر

عبر الممر .. بقية جملة ونيس :

.. يا أبى .. ما مصيرى الآن ..؟

الأخ وهو يتحرك دون ارتياح
منفردا فى القاعة

الأخ :

(مخاطبا شخصا ما)

ـ ما هذا السر ..؟ العلم به
ذنب .. والجهل به ذنب أكبر ..

ويختفى الأخ من الباب ..

فى الممر ..
ونيس يتجه إلى أسفل الممر ناظرا أمامه ..
يسترق السمع مفكرا ..
ومستندا بيديه إلى حائطى الممر ..
فى القاعة ..
الأخ يتوقف أمام العم الذى
جلس فى جلال (فى أرديته السوداء)
ويقف القريب بجانبه ..
الأم سيدة وقور ..
متشحة بالسواد ..
تجلس صامتة فى عزلة ..
تنظر شاردة وحيدة فى عالمها الحزين ..
العم والقريب يراقبان الأخ فى هدوء ..
الذى يبدو متوترا قلقا ..

القريب :

(فى دهشة)

ـ ذنب ..؟ أى ذنب يا بن العم؟ أنا لا أفهم هذا الكلام

يستدير الأخ مبتعدا عنهما

الأخ :

ـ وأنا لا أفهم هدوءك

الأخ يتحرك منفردا عبر القاعة

الأخ :

(مكملا) [٢١]

ـ .. منذ سنوات وأنا أحمل أشياء لأبوب التاجز قلتم لى إنها أشياء وجدت فى

الجهل .. علمتمونى ألا أسال فصدقتكم
.. كانت هذه طريقتنا فى الحياة ..
العم :
ـ كانت وستظل طريقتنا فى الحياة
الأخ
(بحدة)
ـ ألا ترون ماذا تفعلون؟ ألا يوجد من
يقلقه ضميره فينطق .
العم والقريب يتابعان حركة الأخ فى فضول
العم :
(شارحا)
ـ أنت الآن تعرف سر الدفينة .. نصيب
أبيك لك أنت وأخيك هل اقتسامه مع
أخيك هو الذى يزعجك؟
يستدير الأخ ليواجههما فى غضب
الأخ :
(مقررا فى مرارة)
ـ اقتسام الموتى ..
العم .. [٣٢]
يثبت نظره على الأخ ثم يحوله
بعيدا عنه فى تفكير ..
لقد أزعجته جملة الأخ الأخيرة ..
القريب يتابع فى دهشة حركة الأخ ..
القريب :
(فى سخرية)
ـ هؤلاء الذين تسميهم الموتى ليسوا إلا
رمادا أو خشبا من آلاف السنين .. لا
أحد يعرف لهم آباء أو أبناء ..
العم يلقى بلمحة من زواية عينيه
على القريب (يتردد صدى الكلمات الأخيرة فى القاعة)
يقف القريب مرتبكا ..
الجو كله توتر
الأخ يتقدم ..
ويقف مواجها لهم فى صمت ..
العم يتجاهل نظرة الأخ ..
ويخاطب الأم ..
ليحول جو هذه اللحظة المشحون ..
العم :
(بجلال وصوت جاد)
ـ يا سيدة الدار الكريمة .. البقية فى حياتك .
جئنا إلى دارك[٣٣] دار أخى المرحوم
سليم لنعزيك ونشاركك أحزانك ونقدم
لك ما تطلبين.
الأم : ـ وجودكم وحده يعزينى ..
ـ ويشرف الدار ..

فى الممر ..
ونيس مستندا إلى الحائط
ونيس ينظر إلى الأمام
صوت العم :
ـ قدرك الله على احتمال حزنك .. وأنت
ياابن أخى ما الذى يغلى بداخلك ..؟
الأخ راكعا يفك صرة ..
يدا الأخ ..
تكشفان عن القلادة الذهبية
التى على شكل عين ..
يضعها برفق على الأرض ..
ماذا ..؟
العم والقريب ..
ينظران فى دهشة من العين الذهبية
إلى الأخ
العم :
(بحدة)
ـ لماذا لم تسلم الأمانة لأيوب التاجر؟.. كل
القبيلة تنتظر ثمنها، لو كان أبوك حيا..
الأخ ينظر إلى العم فى ثبات ..
الأخ
(يقاطعه بحزم)
ـ اترك الموتى فى سلام

القريب بعصبية
القريب
(مأخوذا فى عصبية) :
ـ تقصد أن تتركهم للأفندية
يتحرك القريب تجاه الأخ ..
وقد نفد صبره ..
ولكنه يجده صامتا تماما
يتوقف ..
ويتحرك من الأخ إلى العم
دون ارتياح (شارحا)
ـ أى تجارة لنا مع هؤلاء .. أفندية
القاهرة المتكبرين سيضعونك فى الحديد
لو وجدوا معك هذا الشىء .. إنهم

يغتصبون كل شيء .. ولا يدفعون لنا
كما يدفع أيوب.
الأخ الذى يرى راكعا
الأخ :
ـ قطعـة من الذهب .. هى لك ولكنى
أراها عينا تلاحقنى ..
القريب:
(يلوح وقد نفد صبره) :
ـ عينا ميتة بها ذهب يطعم مائة فم
الأخ:
(يقاطعه بحدة)
ـ مائة فم تأكل لحمك أنت لو جاعت ..[٢٤]
القريب:
(بمرارة)
ـ وأنت من أين كنت تأكل طول عمرك؟
ينتفض الأخ واقفا من على الأرض ..
ويواجههم فى عداء ..
فى الممر
ونيس واقف متيقظاً ..
يأخذ خطوة إلى الأمام
مترددا ..

فى القاعة ..
العم ينظر بثبات نحو الأخ
ويدخل القريب ..
ويتوقف فى وضعه السابق إلى
جانب العم ..
العم:
(بأسى مرير)
ـ عشت لكى أسمع ابن سليم يتكلم لغة الأفندية ..
فى الممر ..
ونيس يستمع .. كمن
يحكم عليه ..
صوت العم
ـ أريدك أن تعلم أن دخـولك المغـارة
وخروجك منها قد جعل منك شخصا
آخر.. شخصا يختلف عن أهل الوادى..
وعن الأفندية الذين يتمنون أن يعرفوا
السر .. أريدك أن تعلم أيضا أن سر
الدفينة أغلى من حيـاة أى فرد فى
قبيلة سليم..

فى القاعة ..
العم
مازال ينظر بثبات إلى الأخ ..
العم:
(مستمرا)
ـ لقد أعدك أخى لهذا اليوم ولكنى أراك أمامى
ترتعش كطفل .. إن عيشنا كفاح صعب
ولكنك على ما يبدو ضعيف أو غير قادر .

الأخ ..
ناظرا للعم فى احتقار ..
الأخ :
(بحسم)
ـ ما تسميه «عيشنا» أشعر به سما فى
جسدى .. هذا عيش الضباع.
الأخ ..
يخطف العين الذهبية فى خفة
من على الأرض .. ويمسك بها
أمام وجه العم ..
ـ احملوا وحدكم هذه الذنوب ..
العم وقد صدم..
ينهض فى جلال
العم :
(فى احتكار وتحد)
ـ تلك كانت حياة أبيك .. وحياة أبيه من
قبله .. لقد شاء هو أن تعلم أنت سر
الدفينة ولو كـان حـيًا الآن لشاء أن
تحرم من حياتك.
العم ينظر إلى أسفل إليه
(صوت سقوط القطعة المعدنية على
الأرض)
العين الذهبية محملقة إليهم
من الأرض ..
الأخ يسحب يده الفارغة ..
وهو ينهض ناظرا بتحدٍ ..
إلى العم ..
الأخ :
ـ أنا لا أخاف كلامك ..
يتحرك مبتعدا ..
مارا بالعم والقريب ..

- فلتـخش أنت أولادك عندمـا يسـألونك
يوما ما .. هل هذا عيشنا؟ [٢٥]

الأخ يستدير ..
نحو العم والقريب ..
اللذين يتجاهلانه ..

العم :
(فى حسم)
- سوف نربيهم على احترام تقاليد آبائهم ..

صوت الأم :
(آمرة)
- فى هذا الكفاية.

الأم تنظر بحدة إلى العم ..

الأم :
(مستمرة)
- أنا التى ربيت أولادى .. وقـد ربيتـهم
على الكبرياء والشموخ كالجبل ..

العم ينظر بعيدا فى غضب صامت
القريب ينظر فى عصبية .. من الأم
إلى الأخ ..
الأخ ينظر إليهم متحديا ..

القريب :
- ونحن لا نقبل الإهانة فى بيت أخينا ..
إنه مازال بيته .. أرجو ذلك ..

الأخ
(يقاطعه)
- جدرانه فقط

الأم تنظر بحدة إلى الأخ

الأم :
(تقاطعه فى حزم)
- الجدران ومن تحميهم الجدران .

على الأرض ..
العين الذهبية ..
وأقدام العم والقريب ..

صوت العم :
(فى ثقة وهدوء)
- أعطنى هذه القطعة .. مثل هذه الأشياء
لا يجب أن تقع عليها أى يد.

ينحنى القريب ..
يلتقط العين الذهبية ..
ويرمق الأخ فى كراهية ..
وينهض إلى جانب العم ..
العم يومىء برأسه إلى الأم ..

العم :
(مستمرا)
- أما نحن فلننصرف الآن .. بعد اذنك
ياسيدة الدار .. قدرك الله على احتمال
المكتوب ..

الأم تومئ فى برود ..
العم يستدير فى عصبية ..
(لاما عباءته السوداء)
ويسير مبتعدا ..
ويتبعه القريب ..

يمر القريب والعم بالأخ ..
فيتجاهلانه.. وفى الوقت نفسه
يتجاهلهم الأخ بدوره .. ويسير
مبتعدا
العم والقريب يمران خارج الباب
إلى الفناء الخارجى ..
(يرى من خلال الباب)
القبيلة والأقارب جالسين فى الفناء
ينهضون فى فضول لاستقبالهم
ويتبادلون بعض الكلمات ..
ثم يغادران القاعة وقد خاب أملهما
العم يلقى نظرة أخيرة على داخل
البيت ..
ثم يمشى مفكرا ..

فى القاعة ..
الأخ منفردا فى القاعة ..
يتحرك مفكرا أمام الأم ..
يختلس النظر إليها فى شيء من عدم
الارتياح .. ولكنها تجلس بلا حراك
(صمت)
الأخ ..
يقف ويستدير للأم

الأم فى الحالة السابقة نفسها

ناظرة إلى الأرض فى شرود..

(وبعد فترة صمت)

الأم:

- أين ونيس ..؟

من الممر ..[٢٦]

القاعة الخالية تظهر خلال فتحة

الممر السفلى ..

يظهر الأخ فى القاعة يتحرك قلقا

الأخ :

- دافعت عنى عندما تكلموا عن تربيتى

فقط...

الأم:

- نعم .. وقد تجاوزوا حدود احترام هذا البيت.[٢٧]

فى القاعة

الأم تنهض تدريجيا من مقعدها

فهى لا ترغب فى استئناف المشادة ..

الأم :

- اذهب وابحث عن أخيك ..

تقف متخاذلة وقد مزقها الحزن

تنظر حولها..

ولكن ليس إلى الأخ ..

وفجأة يعترضها خاطر ..

وتقف ساكنة ..

- هل رأيته منذ أن ..[٢٨]

الأخ

يقف

الأخ :

(مقاطعا)

- نعم

الأم بنصف استدارة للأخ

الأم :

- هل تكلمت معه ..

الأخ :

(مقاطعا)

- نعم

فى الممر ..

ونيس يسرع بالنزول

قلقا ..

صوت الأم :

(وكأنها تحدث نفسها)

- تكلمت معه [٢٩]

صوت الأخ :

(بعصبية)

ونيس يبطىء النزول

- ماذا تخبئه لنا الأيام.. ؟ إن عقلى

المضطرب لايقدر على الصمت [٣٠]

يقف ونيس وقد اختلط عليه الأمر

- أجيبى .. عدى معى كم جثة انتهكتهايد

أبى لنأكل؟

ونيس يستدير بحدة

مبتعدا إلى أعلى الممر ..

فى القاعة ..

الأم وهى تستدير ..

.. بحدة ..

الأم :

(بعنف مقاطعة)

- كفى .. ماذا تريد ..

الأخ يخطو فجأة تجاهها

الأخ :

(بنفس العنف)

- أريد الحقيقة .. الآن

الأم : (بغضب)

- سوف تعرفها يوما ما .. أو سوف لا تعرفها

أبدا..

- أما الحقيقة التى أعرفها أنا فهى أنك لوثت اسم

أبيك فى داره ..

- لا .. لن يمسه أحد بسوء فى مستقره حتى ولو

كان ابنه .

الأم تسير مبتعدة عن الأخ

(بصوت مشحون بالحزن)

- كان شريك أيامى [٣١] .. الحقيقة ..؟

تستدير إلى الأخ ..

- ملعونة حقيقتك

تسير إليه وتقف أمامه معذبة

- وملعون أنت لأنك أقلقت من انتهى وارتاح..

- الآن لن يعرف الراحة أبدا..

الأخ يستدير مبتعدا عن

نظراتها .. وقد انزعج ولكنه

مازال عنيدا ..

الأم .. تقف فى طريقه ..

- ملعون أنت .. حرمت عيوننا نظرة
الصفا ..
الأم تغادر القاعة ..
وفى منتصف الطريق ..
تستدير للأخ ..
- أغرب عن وجهى أيها التعس إلى لا
أعرف أسما لك ..
الأم تغادر القاعة خلال باب
مظلم وتختفى وكأنها تدخل
قبرا ..

فى الممر ..
ونيس يصعد السلم ..
مأخوذا ..
مستندا على حائط الممر
والقاعة من خلفه خالية ..
صوت الأخ :
(صوت يده تتحرك فوق الحائط)
- ونيس .. ونيس ..
ولكن ونيس يواصل الصعود ..

فى القاعة ..
الأخ .. ينظر حوله باحثا
يلمح ونيس ..
يقترب من أسفل الممر ..
يتوقف
أمامه ونيس ..
مواصلا الصعود ..
الأخ :
(منزعجا)
- لما تتباعد دائما ..؟
يتوقف ونيس ..
دون أن ينظر خلفه ..
ونيس :
(بحدة)
- لما فعلت بها كل هذا ؟
الأخ :
(مازال منفعلا)
- إنها لا تعيش إلا فى الماضى
ونيس :

ونيس يستمر فى الصعود
أسرع قليلا ..
ونيس :
- أطلعتنى على مصير مظلم .. صحراء
علىّ أن أسيرها وحدى .. خائفا من
المشاعر والذكرى ..
الأخ :
(بحدة)
- أى ذكرى .. التذكر بضعف الإرادة ..
ونيس يتوقف نصف مستدير ..
إلى الأخ
ونيس :
(بنفس الحدة)
- أية إرادة .. أن أنسى ... ما كان
بالأمس حقيقة لى..
الأخ يتقدم فجأة حتى ..
يصل إلى ونيس .. ويجذبه ..
الأخ :
(محاولا إقناعه)
- تعالَ نبدأ فى مكان آخر .. لم يعد لنا
شىء هنا
ونيس :
(فى حزن أليم)
يقف ونيس لاهثا ..
ينظر إلى أخيه فى احتقار ..
- لم أطلعتنى على كل هذا ..؟ . ولما
أنت أخى..؟
- اسمع ..
ونيس :
(بنفس الشدة)
- لا أريد أن أسمع .. كفى ماسمعت .. [٣٢]
يلتفت ونيس ويتجه مبتعدا ناحية أعلى الممر

المشهد السابع

نهار/ خارجى

قتل الأخ

شراع ضخم أبيض
يرفرف بشدة..
(صوت رفرفة الشراع)

الأخ ماشيا بإصرار
تجاه الشراع ..
يختفى أثناء نزوله
شاطئ النهر المنحدر ..
تاركا الشراع الأبيض
يرفرف .. يملأ الشاشة [٣٣]

يدان زرقاوان
على شكل فراشة
(مطبوعة على مقدم المركب)
(صوت الماء والمركب)
رجلان ملثمان ..
فى أردية غامقة اللون
يجلسان على مؤخرة المركب ..
(صوت تزييق المركب)
أحدهما يوجه الدفة
وينظر أمامه بثبات
والآخر يجلس قلقا
ناظرا فى (إلى الأخ)
(صوت تزييق خشب)

الاخ يجلس مفكرا ..
وقد أحنى رأسه ..
المركب تمر بالقرب من ..
صخرة جرانيت ضخمة على الشاطئ.
شخص غير معروف ..
يخطو من جانبها
(صوت رفرفة الشراع)
الأخ ينظر إلى أعلى ..

ينظر الأخ فى شك تجاه ..
الشخص الواقف على الشاطئ.
خلف صخرة الجرانيت.

الأخ ينظر دون ارتياح
إلى الشاطئ ..
ثم ينظر فجأة إلى الخلف
فى اتجاه الرجلين الملثمين
ثم ينتفض واقفا فى فضول ..
ولكنه قبل أن يتحقق الأمر ..

تطبق يد على فمه..
تداخل من ملابس وأيد (صوت حركة وصرخه مكتومة)
لمعه خنجر يطعن ..
يد تتلوى فى ألم
ثم تسقط جانبا وتسكن ..
(صمت)

وتدريجيا نرى النهر ..
بينما تحمل جثة الأخ ..
وتلقى فى النهر الهادئ ..
(جثة على الماء)

جثة الأخ ترتطم بصفحة الماء
ويغوص ..
ويهدأ سطح الماء ..
وتعود إلى مجراها الطبيعى ..
جزء أعرض من النهر ..
أفق خالٍ..
وفجأة ...
(صفير غريب أجوف)

المشهد الثامن

وصول الباخرة النهرية

المنشية

نهار / خارجى

(قبل المغيب)
(الأقصر من فوق سطح فندق
الونتر بالاس)
النيل والحقول والجبل ..
(صدى)

ونيس جالس عند أقدام تمثال ضخم ..
(أحد تماثيل رمسيس الجنائزية بمعبد الرامسيوم [٣٤]
ساند رأسه على ركبتيه ثم
ينهض وينظر إلى البعيد
(يسمع صفيرا فاترًا الباخرة)
(صدى)

النهر ..

في الأفق ..
ترى الباخرة النهرية وهى تقترب ... (صفير الباخرة)
يتردد صدى الصفير بين
أطلال معبد هابو ..

(صدى)

وعند الجبل ..
ثلاثة من الشبان **يقتربون**
(أبناء عم ونيس)
بينما **يظهر** العم والقريب
من على تل أمامهم ..
يليهما بعض أفراد القبيلة
الجميع يقف ثابتا ..
ينظرون نحو الوادى ..

العم :

ـ ما الذى جاء بهم قبل الموعد؟

الرجل الملثم يقترب متعجلا
يصعد التل ..
ويقف مواجها العم ..
العم يثبت نظره عليه ..
وتضعف نظرته تدريجيا ..
يستدير ليكبت دموعه ..
العم يأخذ خطوة ..
ويقف أمام القريب ..
ناظرا نحو الوادى ..

القريب يقف وعيناه مخفوضتان ..

القريب :

(دون أن يرفع نظره)

ـ يجب أن نبحث عن ونيس .. فهو الوحيد الذى يعرف السر [٣٥].

العم:

(بحزم)

ـ لا .. اتركوا البكاء يخلصه من طفولته.. سيعود .. عندما يدفعه الجوع والوحدة..

(صوت الباخرة)

العم إلى الرجل الملثم

ـ راقب ونيس عن بعد كالظل .. وحذارى أن يصيبه سوء.

الرجل الملثم يتحرك بعيدا
القريب يخطو إلى جانب العم

العم :

(فى عصبية)

ـ ابحثوا عن هذا .. خادم أيوب ذى الوجه الشاحب.

القريب:

ـ مراد ..

العم:

ـ نعم ..

(بمرارة)

ـ مازال وجهه مجهولا عند حراس الجبل

العم يتحرك مبتعدا
هابطا وراء التل ..
بينما القريب يؤشر ..
إلى أبناء العم الثلاثة ..
القريب ..
يتحرك نحو أبناء العم
الثلاثة الذين يقتربون هم
أيضا ..

العم :

ـ اذهب وابحث عن مراد [٣٦]

أبناء العم الثلاثة ..
يتحركون هابطين ..
نحو الوادى
رجل .. (مراد) .. يلبس
بالطو كاكى .. بصفين وجلابية ..
يسير مسرعا على طريق مهجور
بين الآثار ..
تتبعه فتاتان ..
يلتفت على صوت يناديه ..

صوت أولاد العم :

(منادين)

ـ مراد .. مراد

الفتاتان تتابعان سيرهما ..
تسبقان مراد ..
تقفان على بعد منه .. بدون أن
تستديرا له ..
أولاد العم الثلاثة ..
يسرعون تجاه مراد ..
مراد يومئ لكل منهم باحترام ..

يتكلمون ..

ثم يرفع مراد يديه محتجا ..

مراد :

(منزعج بصوت عال)

ـ توبة .. ليس لى بهذا شأن .. أأنا مغفل لكى أستمر فى تجارة أيوب والآن ..؟

(صوت صفارة المركب)

... أسمع صوت صفارة المركب الحديد .. لقد عاد الأفندية بأسرع مما نتوقع .. و البدوى بك وحراسه سوف يسدون كل طريق.

قولوا هذا لعمكم.. الحياة فى هذا المكان أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر .. رجل بارع ..

ابن العم :

(باحتقار)

ـ أنت جبان

مراد :

(مؤكدا بعصبية)

ـ نعم يا سيدى .. أنا جبان

مراد يبدأ السير مبتعداً

ابن العم :

ـ إذن لم لا ترحل؟

مراد يقف ويستدير لهم

مراد :

(بدهشة)

ـ ولم أرحل .. ها قد جاءت سيدتى زينة لتفتح دكانا صغيرا قرب الميناء لخدمة الأفندية.. وأنا وابنة عمى سنساعدها.. فتاة مخلصة (٣٧).

الفتاتان تستديران بخجل وتتابعان السير .. وتختفيان وراء تل صغير يؤدى إلى النهر .

أولاد العم الثلاثة وقد أخذوا بمظهر الفتاتين ..

يتبعونهما ..

وقد برقت أعينهم ..

ثم يتجهون إلى مراد ..

ابن العم :

ـ متى وصلن ..؟ لم تحدثنا عنهما من قبل ..

مراد :

(بمسكنة)

ـ ومنذ متى تسألون عن مراد الغلبان

مراد مستديرا ويتابع سيره

وأولاد العم الثلاثة يتبعونه ..

ـ كلكم تسألون عن أيوب ..

أيوب .. وأين أيوب الآن ..؟

(بسخرية)

ـ فى القاهرة .. فى السويس .. فى أى مدينة يشاء .. وعندما يعود نجرى كلنا لنخدمه:

مراد يستدير نصف استدارة لهم

وهو يتابع سيره

(مناديا على الفتاتين)

ـ انتظرن يـابنات العم ..

(ثم مكلما أولاد العم الثلاثة)

إنهم فى غاية الشوق لرؤية أفندية القاهرة ..

اعذرونى .. لا يصح أن أتركهما دون حماية ..

مراد يسرع للحاق بالفتاتين فى وسط غابة من النخيل

(صوت صفارة المركب النيلى)

أولاد العم يحثون السير فى إثرهم ..

(صوت المركب النيلى)

وفجأة ينظرون جانبا ..

ويتوقفون عن السير ..

ونيس وحيدا سائرا على مهل ..

تجاه النهر ..

الباخرة النيلية تقترب ..

كما ترى من وسط النخيل أشرعة المركب.

(تقريبا وجهة نظر ونيس) (٣٨)

مراد والفتاتان ..

ونيس ينظر بجدية إلى مراد ..

مداريا إعجابه بزينة ..

مراد .. يخطو إلى جواره بهدوء

مراد :

- مزيد من أفندية القاهرة [٣٩]

(يتنهد)

مراد يتقدم خطوة من ونيس ويقف

- وبلد عالم منهم

ونظره لا يتحول عن الباخرة

ونيس .. ينظر إلى ظهر مراد للحظة ..

ثم ينظر تجاه الفتاتين ..

الفتاتان تراقبان ونيس ..

ثم تستديران بسرعة ..

وتنظران تجاه الباخرة ..

مراد

- الغرباء الأثرياء .. أثرياء هم حقا ..[٤٠]

أيام عصيبة قادمة.

يظهر أولاد العم الثلاثة خلف

الفتاتين ..

صوت مراد :

وأبوك رحمه الله حملك سرا

ثقيلا ..

يظهر مراد فى الكادر .. ناظرا إلى

ونيس متظاهرا بالحزن

فليرقد فى سلام

ونيس .. ناظرا بثبات إلى مراد

ونيس

(ببرود)

- ماذا تريد الآن يا مراد ..؟

مراد يسرع إليه ..

فرحا ببدء أى حديث مع ونيس

مراد :

- حماك الله .. سلامتك فقط ..

مراد يقترب أكثر من ونيس

ثم مشيرا إلى الباخرة ..

- إنهم أقوياء وبارعون ..

(متقربا أكثر)

والشغل كيف سيكون الآن ..

ونيس يتراجع خطوة للخلف

وقد أخذ مراد يقترب منه ثانية

- إنه من الواجب أن يعرف الإنسان كيف

ومع من يتعامل.

ونيس :

(بحدة)

- هل هذه رسالة من أيوب ؟

مراد وقد أخذ بهذا السؤال ..

يقف مضطربا

مراد :

أيوب .. أيوب من ..؟

ونيس :

- سيدك ..

مراد :

(بخبث)

- سيدى الذهب وبريقه .. سيدى

انظر

الباخرة .. المنشية .. وأحمد كمال ومساعدوه

ينزلون من سطحها على السلم إلى المرساة ..

البدوى .. وحراس الجبل ..

يقتربون بخيلهم المسرعة ..

مارين بونيس ..

الذى يتابعهم بنظره ..

البدوى وحراسه ..

يعبرون الجسر المؤدى إلى

الباخرة ..

مختفين فى عاصفة من الغبار [٤١].

عمدة وحوالى ١٦ مرافقا

يتقدمون بسرعة ..

العمدة يقترب من الباخرة .. بينما

يظهر أحمد كمال صاعدا إلى

الجسر يتبعه مساعدوه ..

والجميع فى ملابسهم العصرية ..

كأنما هم قوم من عالم آخر .. [٤٢].

العمدة ومرافقوه ..

يحيون أحمد كمال فرحين ..

(حاجبين أحمد كمال عن الكاميرا)

الفتاتان تقتربان

صوت الفتاة :

- مراد :

مراد يتقدم ..

ويلتفت لونيس معتذرا ..

مراد :

- ابنة عمى فى غاية الشوق لرؤية

أفندية القاهرة .. سامحنى ياسيد ونيس

سأحوم وأتجسس لأعرف سبب مجيئهم

وسأخبرك فيما بعد .. شرفنى بالزيارة
ياسيد ونيس (يحييه وهو يتراجع)
ونيس .. يحول بصره عن مراد إلى
المجموعة ..
فى غضب مكتوم ..

أحمد كمال يظهر مرة أخرى
يتبعه مساعدوه (أقرب إليه)
عمدة آخر ومرافقوه .. يصلون ..
(كلمات تحية)
يحيون أحمد كمال ..
أحمد كمال يقف ليحيى العمدة ..
ثم يستأنف سيره تجاه الكارتة ..
أحمد كمال يلحظ ونيس ..
فيبطىء من سيره
أحمد كمال يمر أمام ونيس
يتبادلان النظرات
أحمد كمال ينظر إليه بود ولكن
باستغراب ...
ونيس ينظر إليه بعداء ..
أحمد كمال يمر ثانية من خلف ونيس
ونيس يلتفت متابعا أحمد كمال

أحمد كمال .. يتجه إلى الكارتة
ما زال ناظرا تجاه ونيس مفكرا ..
يصعد سلم الكارتة ...
أحد مساعديه .. داخل الكارتة.
يقف ويراقب ونيس أيضا ..
المساعد :
ـ نظراته غريبة ..
أحمد كمال :
ـ نعم ..
المساعد :
ـ كأنها لتمثال عادت إليه الحياة.

ونيس واقف فى التل ..
صامتا تماما كتمثال جامد ..[٤٣].

المشهد التاسع

الغريب
نهار / خارجى

أربعة تماثيل لأوزوريس دون الوجوه
(معبد الرامسيوم ـ الأقصر)
شاب.
يقف محملقا إليها ..
ثم يستدير ..
وينظر إلى أعلى متعجبا
ولكنه يلاحظ ... ونيس
جالسا تحت ظل عمود ..
(ونيس ينظر من فوق كتفيه)
يتوقف الغريب مترددا ..
(لحظات)
الغريب :
ـ لا وجوه لهم.
ونيس :
(سرحان)
ـ نعم
ونيس يستدير ببطء ..
ويثبت نظره علىّ شىء أمامه
(يكمل فى سرحان)
ـ ولكن هناك وجه كبير فى حجم رجل
يقترب الغريب ..
ناظرا إلى نفس الاتجاه ..

وجه تمثال فرعونى ضخم
راقدا على الأرض ..
(معبد الرامسيوم ـ الأقصر)
الغريب يقترب منه
ينظر إليه ..
ثم يستدير إلى ونيس ..
فى دهشة ..

ونيس ما زال فى نفس الوضع الأول
ينظر من التمثال إلى الغريب
(مستمرا)
ـ هل أنت غريب عن الجبل ؟
الغريب مازال يرقب رأس التمثال
الغريب :
ـ نعم
ويتوقف ونيس خلفه عن قرب ..
ولكنه ما زال يتجنب رأس التمثال ..

ونيس :

- أليس فى الوادى عندكم مثل هؤلاء

الغريب :

(متعجبا)

- لا ..

(مخاطبا ونيس)

- ألم يخيفوك يوما ..

ونيس مختلسا نظرة إلى التمثال

ثم يستدير مبتعدا ..

ونيس :

- كانوا رفاق طفولتنا .. كنا نختبئ بينهم

.. أنا وأخى ..

ونيس يستدير إلى الغريب

ويلمس كتف صنم ضخم

مجاور .. سقط على الأرض ..(٤٤).

الغريب يلحق به ..

ونيس ..

والغريب يتبعه ..

يهبطان جريا ..

ويختفيان بين أجزاء التماثيل ..

الراقدة على الأرض ..

قدم ضخمة من الجرانيت ..

تطأ العشب ..

(الرامسيوم - الأقصر)

ونيس والغريب ..

قادمان عدواً ..

ويتوقفان خلفهما ..

ونيس وقد وجد تسليته

فى إثارة اندهاش الغريب

يدور بفخر حول القدم ..

ويبدأ ونيس فى تسلق

الحجارة التى خلف القدم

ويتبعه الغريب ..

ونيس فى اندفاعه ..

يجرى بعيدا ..

ينظر الغريب إلى أعلى ..

ثم حوله فى اندهاش ..

يرى قبضة أخرى ..

(الكرنك)

الغريب :

- هذه كف تقبض على مصيرها .. لن تقرأ أبدا..(٤٥).

ونيس وقد وجد تسليته

ينظر من الغريب إلى القبضة ..

ونيس :

- أى مصير يقرأ فى كف من الحجر

الغريب يقترب منه ..

ويمر أمام ونيس ..

تجاه حائط منحوت ..

(معبد الرامسيوم)

الغريب :

(مشيرا حوله)

- رسوم من شيدوا كل تلك القصور والتصاوير.

يتحرك الغريب ناظرا إلى

الحائط المنحوت ويختفى ..

خلفه ..

ونيس منفردا ..

يمشى مشحونا بتفكيره ..

صوت :

(الغريب مواصلا)

- رجال يسيرون إلى لا مكان(٤٦) وسفن ترحل إلى لا مكان ..

يظهر الغريب ..

ويلحق بونيس الذى يتوقف ..

ناظرا إلى أعلى ..

إلى الأعمدة الضخمة

وأعمدة لا ترفع سقفا (٤٧)

فترة سكون ..

يقف كلاهما دون حراك ..

فمرح المغامرة لم يردد صدى ..

سوى الفراغ ..

من أعلى ..

منظر فسيح من الآثار

ونيس والغريب

يظهران كنقطتين ضئيلتين ..

وسط الآثار

سائرين إلى البعيد ..

المشهد العاشر

معسكر الآثار

نهار / خارجى

ونيس والغريب
يمشيان فى صمت .. كل مستغرق
فى همومه ..
جدار المعبد فى الخلفية ..[٤٨].
ويبدو فوق بعض الأحجار رجلان
ويصل اليهم رجل آخر فوق المعبد
عند مرور ونيس والغريب
الغريب يرفع نظره يلاحظ شيئا ما
ويتوقف ..
ونيس ينظر إلى الشئ نفسه بدوره ..
ونيس يبطئ .. ويتوقف ..
كمن يستسلم ..
الغريب يخطو بضع خطوات
نحو معسكر الآثار ..
وعند أسفل الجبل وراء سور من
السلك الشائك وله بوابة ..
رجال الآثار منهمكون فى العمل ..
تحت الشمس المتوهجة ..
صناديق خشبية ضخمة ومعدات ..
ويقف اثنان من الحراس ..
عند بوابة المعسكر ..
يصطف أمامه عدد من شباب القرية ..
وملاحظ أنفار يعطى أسماءهم
لأحد الأفندية الذى يقف عن قرب ..

الملاحظ :

(ينادى من بعيد)

ـ تعالوا ..اعملوا عند الأفندية .. اقتربوا ..

الغريب ينظر إلى ونيس وقد
استهوته الفكرة ..

الغريب :

ـ تعال بنا .. إنه رزق حلال.

الغريب يتحرك نحوونيس
صوت الملاحظ
(فى الخلفية)

ـ اقتربوا

ونيس لا يتحرك ..

الغريب [٤٩]

(لونيس)

ـ كنت أريد أن نبقى معا ..
ولكننى غريب هنا وأحتاج للعمل لأبقى..

ونيس ينظر إليه مقدرا ..

ونيس :

ـ سنلتقى آخر النهار عند الميناء .. سلام
لك يا أخى.

يجرى الغريب ناحية المعسكر[٥٠]
ونيس يتحرك عدة خطوات.
قمة هضاب جبال وادى الملوك
أمام لوحة خشبية

(خريطة البر الغربى بالأقصر)

يجلس أحمد كمال ..
ناظرا إليها بتفكير عميق
البدوى يتقدم منه ..
ويقف بجانبه ..
ينظر هو الآخر إلى اللوحة الخشبية

أحمد كمال :

ـ كل شىء هنا يبدو غامضا وصامتا [٥١]

البدوى :

ـ مقابر مفقودة من أسرة بأكملها .. هذا
الذى تقوله صعب التصور ..

أحمد كمال يومئ برأسه وهو
ما زال ناظرا إلى اللوحة ..
البدوى .. يشير إلى اللوحة ..

ـ لقد سلكت كل ممرات هذا الجبل[٥٢]
وكلها مهجورة.
شخص ملعون يربط بين هذه المقابر وبين
التجار المتجولين ..
سأخلى منطقة الجبل من جميع سكانها
وسأقبض على كل من يقترب منها.

(صوت أحمد كمال)

ـ ونفقد الدليل الوحيد الذى سيقودنا يوما
إلى تلك المقابر المفقودة ..

البدوى:

ـ أنت لا تعرف مدى تحدى أهل الجبل ..
إنهم لا يبالون بنا .. ولا يحترمون
القوانين .. بل يجعلوننا نشعر أننا
دخلاء .. لذلك فأنا لا أرى اليوم سببا
لاستسلامهم.

أحمد كمال:

ـ سيستسلمون .. فكلانا يعرف قوة
الآخر .. أنا أستطيع الانتظار أمام هذا
الجبل لن يقلقنى شىء .. ولكنهم لا

يستطيعون ذلك لفترة طويلة وهنا فقط
تكمن قوتى ..

يشير إلى الخريطة

ـ فى مكان ما من هذا الجبل .. يرقد
فراعنة الأسرة الحادية والعشرين ..

البدوى:

ـ كل هذه المنطقة تحت حراستنا ..
وجميع الممرات المؤدية إلى بيبان
الملوك ..

يتقدم أحمد كمال ويسير بجواره البدوى
فى خطوات بسيطة وظهرهم للكاميرا
فى اتجاه جرف الجبل ..

أحمد كمال :

ـ قد لا تكون هذه المقابر فى بيبان
الملوك.. فهناك مقابر الأسرات الثامنة
عشرة والتاسعة عشرة والعشرين فقط ..
وكلهم نهبوا منذ ثلاثة آلاف سنة عندما
انهارت الإمبراطورية الفرعونية ..

البدوى:

ـ .. وكانوا أعظم الفراعنة .. أى مصير
لقيه هؤلاء جميعا .. أحمس محرر وادى
النيل .. وابنه أمنحتب وكل الأسرات
التى تلتها .. أمر عليهم فأجد مقابرهم
خالية ومظلمة .. ككهوف فى بطن
الجبل.

يستديران ليواجها الكاميرا

ـ لقطة تستعرض الصحراء وأطلال المعابد
تستعرض الصحراء وأطلال المعابد تبدو
على البعد.

أحمد كمال:

ـ كجراح غائرة فى بطن الجبل وهناك
على طول الوادى أطلال معابدهم
الجنائزية لقطة تستعرض الصحراء
وأطلال المعابد تبدو علب بعد .. معبد
لكل فرعون .. تحتمس الثالث فاتح
أول إمبراوطورية عرفها التاريخ ..

يتقدمان ناحية المنضدة مرة أخرى حتى
يجلس أحمد كمال أمام الخريطة:

وسيتى الأول أبو رمسيس الثانى .. الذى
حمل اسمه الأسطورى أسرة فرعونية
بأكملها..

هنا معبده وهناك معبد حفيده رمسيس
الثالث ..

(يدخل صوت نواح بشرى مماثل لذلك
المصاحب لجنازة الأب)[٥٣].

أحمد كمال

ـ ما هذا الصوت؟

القرنة .. بهضابها المختلفة وبعض
السيدات المتشحات بالسواد يسرن
فيها

البدوى :

ـ صوت النائحات من هذه القبيلة الجبلية ..

يقترب البدوى من أحمد كمال الجالس
أمام الخريطة

كبيرهم مات أمس .. ودفن كعادتهم عند سفح
الجبل.

أحمد كمال

(مهتما)

ـ حدثنى عن هذه القبيلة ..

البدوى :

ـ بعض الرعاة الذين يرجع تاريخهم إلى خمسة
قرون.
قبيلة الحريات الشهيرة[٥٤] .. هم لا
يتركون الجبل أبدا .. ولا علاقة لهم
بأهل الوادى إننى أراقبهم منذ زمن.

أحمد كمال مستغرقا فى
تفكير عميق ..
يلقى نظرة نحو الجبل ..
ثم يستدير نحو البدوى ..
ولكنه يقف فى منتصف المسافة ..
ناظرا نحو السور الشائك ..
ثم ينهض ..
على مسافة يقف ونيس ..
خلف السور ..
وفجأة يلحظ ..
حركة أحمد كمال ..

(صمت)

البدوى يستدير فى خفة
متابعا نظرة أحمد كمال ..

أحمد كمال ينظر فى تفكير نحو
ونيس ..
البدوى يحول نظره فى عصبية
من ونيس إلى أحمد كمال ..
البدوى :
(فى حدة)
ـ هل تعرفه
أحمد كمال
(يكاد يكون محدثا نفسه)
ـ لا

ونيس خلال الأسلاك الشائكة ..
مثبتا نظره على أحمد كمال ..
ولكن مضطربا ..

البدوى يهم مناديا
البدوى
(مناديا)
ـ أنت
أحمد كمال
ـ صمتا
وينظر ثانية إلى اتجاه ونيس

السور الشائك ..
وقد اختفى ونيس ..

مشهد ١١

«زينة»
الأطلال (سقارة)
نهار / خارجى

ونيس
يقترب مسرعا ..
يتلفت حوله ثم يقف ..
ناظرا تجاه معسكر الآثار ..
وفجأة: يسمع صوتا ..
(وقع أقدام خفيفة)
ونيس يستدير بحدة ..
يسترخى ويقف مشدوها ..

زينة ..
تقف أمام حائط حجرى ضخم

تراقب ونيس فى وداعه ..
(صمت)
ثمَ تتحرك مبتعدة ..
فى بطء
وتختفى خلف الحائط ..
ونيس يسرع ..
متبعا إياها ..
فيختفى بدوره ..
خلف مصطبة (٥٥).
زينة واقفة تنظر خلفها ..
منتظرة ..

ونيس يتلفت باحثا عن زينة ..
يراها ..
ويتحرك ناحيتها ..
(فى هذه المرة أسرع)
زينة تختفى ..
خلف مصطبة ..
ونيس يجرى فى هذا الاتجاه
ويتلفت حوله ..

مساحة واسعة من الأطلال ..
ونيس ..
ينظر حوله باحثا
يسير فى الممرات بين المصاطب
باحثا عنها فى تلهف ..
وبين الأطلال
يمضى .. أسرع وأسرع
وفجأة يسمع شيئا ما ..
ونيس يتوقف ..
وينظر تجاه مصدر الصوت ..

زينة
تظهر خلف أحد المصاطب
للحظة قصيرة ..
وتختفى ثانية ..

ونيس .. يتقدم خطوة
ويتوقف ..
ويتقدم خطوات قليلة ..

فى اتجاه آخر ..
يتوقف .. وينظر أمامه ..
ويرى شيئا على البعد ..
ويجرى ناحيته ..
زينة تقف بجوار المدخل
تبتسم .. منتظرة
وتخطو داخل المدخل ..
ونيس يصل إلى المدخل ..
ولكنه يتوقف بلا حراك ..
ناظرا إلى الداخل ..

مشهد ١٣

وكر مراد
نهار / داخلى

مراد عند الباب ينحنى ..
كاشفا عن زينة ..
التى تحجبُ وجهها ..
ولكنها تسترق ابتسامة
مراد
(معتذرا) [٥٦]
ـ سيد ونيس .. تفضل بالداخل بعيدا عن هذه الريح المترية.
تتراجع زينة بظهرها للخلف
ثم تختفى .. ونيس يتابعها بنظرة
ـ يجب ألا يرانا أحد .. لا الأفندية ولا غيرهم ..
تفضل ..
مراد ينتظر ونيس
فى احترام ليدخلا ..
ونيس شاعر بعدم ارتياح ..
(صوت مراد)
ـ أتريد أن تعرف لم جاءوا [٥٧] .
ونيس يخطو بجوار جدار المصطبة
ومراد ملتصق بالحائط
مراد:
ـ يبدو أن ورقة بردى قد وقعت فى يد كبير الأفندية ..
لقد شاخ أيوب هذا وأصبح مهملا
ونيس:
ـ هل تكلمت معه
مراد :
ـ مع من
ونيس :
ـ كبير الافندية
مراد :
ـ نعم .. لا
ونيس :
ـ إذن كيف عرفت ؟
مراد :
ـ من مساعديه.
ونيس مستمرا فى الخطو بجوار الجدار
ويصبح وحده فى الكادر
(صوت مراد)
ـ إنهم حقا شبان خبثاء .. يقولون إن تلك البردية جاءت من مقبرة.
مراد يأتى خلفه يكمل كلامه
مراد :
ـ وطبعا أنت خير من يعرف .. الجبل كله ملك لك ..
يقف مراد فى نهاية الممر ويستدير
مراد :
ـ اعذرنى يا سيد ونيس .. شغلنى الحديث عن هؤلاء الأفندية .. وجعلنى أنسى أصول الضيافة .. فلتشرفنى بالدخول.
ينحنى فى احترام
(مستمرا)
عندى بعض الذين تعزهم ويعزونك ويسعدهم أن يتملوا بوجهك.

ونيس .. شاعرا بعدم ارتياح
كأنه قد وقع فى فخ ..
يتقدم إلى الداخل ..
بخطوات ثابتة ..
ونيس يتخطى مراد ..
ويدخل الممر ..
حتى يصل إلى الغرفة الرئيسية ..
(حجرة مربعة لها مدخلان)
ويقف مشدوها لما رأى ..
صوت ابن العم:
ـ مرحبا بزعيمنا

اثنان من أولاد العم جالسان ..
فى انتظار ..
أحدهما يمر بأصابع متكاسلة على
أوتار طانبور نوبى ..
بينما الآخر ..
يلقى بنظرات خاطفة تجاه
شق عريض ومظلم فى الحائط
ابن العم : [٥٨]
(لونيس)
ـ لا تشغل بالك بالأفندية كعجائز القبيلة .
يتجه ونيس ناحية جدار الغرفة
ويصبح وحده
ونيس :
ـ أنا لا أهتم بالأفندية ..
(صوت ابن العم)
ـ خصلة عظيمة لزعيمنا ..
(صوت ابن العم الثانى)
ـ ولكن هل من الحكمة أن يثق الزعيم
فى الغرباء
يتقدم ونيس عدة خطوات ليظهر أولاد
العم فى الخلفية جالسين
ونيس :
ـ إنه ليس إلا غريب عابر
ابن العم الثانى :
ـ ويعمل لحساب الأفندية .. وهم أيضا
غرباء وعابرون ..
ابن العم الأول :
ـ كم من الغرباء سيحضرون إلى جبلنا
ويغترفون منه يا ابن سليم ..
يتقدم ونيس مرة أخرى إلى الجدار عدة
خطوات
ونيس :
ـ لست فى حاجة إلى كلماتكم لكى أعرف
من أنا.
(صوت ابن العم الأول)
ـ فلتنس أحلامك ياونيس .. لن يعود
الأمس أبدا[٥٩].
فجأة ..
عبر شق الحائط ..
يظهر .. ويختفى شبح رجل نصف
عار ..

ونيس يقف مذهولا للحظة ..
ثم يتجه إلى الشق ..
لكنه يقف عندما يرى ..
ابنة عم مراد تندفع خارجة من الشق ..
وشعرها مسدل على كتفيها ..
العاريتين ..
ممسكة بشىء فى يدها ..
ولكنها ترى ونيس ..
وتتوقف مضطربة ..
وتدارى وجهها بطرف شالها
المسدل ..
وتتراجع إلى ظلام الشق ..
وتمد يدها ممسكة بتمثال صغير
على شكل مومياء ..
ابنة العم:
(برقة)
ـ مراد .. مراد
مراد يندفع نحوها ..
يأخذ منها التثمال ..
ونيس يتقدم تجاه مراد ..
ونيس
ـ ما الذى يحدث هنا ..
ولكن أولاد العم يقفون فى الطريق
بينه وبين مراد
مراد
(مأخوذا)
ـ سآتى بها يا سيد ونيس .. سآتى بها .. أى
شىء تشتهيه ..

مراد يتسلل من خلف
أولاد العم ..
ويدخل من باب جانبى ..
ويختفى ..
ابن العم الثالث
يتقدم خارجا من الشق ..
وهو يرتدى ملابسه وعليه علامات
الرضا ..
ابن العم
(بتقدير)
ـ حقا إنك تاجر بارع يا ابن العم لم

يرض أن يعطينى البنت الجميلة ..
ابن العم يتحرك إلى أن ..
يظهر ونيس ..
ونيس :
(مندفعا غاضبا)
ـ ما هذا الذى يحدث هنا ؟ ومن أجل من ..؟
ابنة العم تظهر من الشق
ابنة العم :
ـ من أجل من .. ؟ ألست أحسن من
قطعة حجر..؟
ونيس :
ـ اسكتى يا امرأة .. وافهمى ..
صوت مراد :
(مناديا من الداخل)
ـ تعالى يا كنزى .. إنهم يتحدثون عن
التجارة ..
ابنة العم تنصرف منكسرة
أولاد العم يقفون مدهوشين
(صوت الريح يتزايد فى الخارج)
ولكن ما زالوا فى مرحهم
ابن العم :
(مستطلعا)
ـ ماذا حدث لك يا ونيس ..؟
ابن العم الثانى :
ـ سنتعامل مع مراد إذا أعطانا ما نريد ..
صوت ابن العم الثالث :
ـ طبعا .. طبعا
ونيس واقفا يغلى من الغضب
ونيس :
ـ كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم
على القبيلة كلها.
ابن العم الأول
ـ سنتقاسمها معك أنت
ونيس:
(مكررا بتأكيد)
ـ كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم
على القبيلة كلها.
ابن العم الثانى
ـ وهل تستطيع أن تقول هذا للأفندية أنت
زعيمنا الآن
ابن العم الأول
ـ ولم نتقاسم مع عجائز القبيلة ونخسر
نصف ما نجنيه .. الجبل لم يعد لهم
وحدهم.
ونيس يلتفت لهم بحدة ..*
ونيس:
(منفجرا غاضبا)
بحق السماء ماذا أسميكم
ونيس يعود تجاه أولاد العم
مرة أخرى
ابن العم الثانى
(بسرعة)
ـ أبناء عمك .. ورفاق حياتك.
ونيس:
(مقاطعا بعنف)
ـ رفقة العقارب .. ضباع .. تعيشون
على لحم من أطعمكم ..
يواجهون بعض فى تحد
ابن العم الثانى (غاضبا)
ـ كيف تخاطبنا هكذا أمام الغرباء
ونيس:
ـ كأنك تعرف ما هو الخجل
أحد أولاد العم (صامت حتى الآن) ..
يسرع بينهم ..
ويدفع بيديه الممدودتين
ولدى العم الآخرين إلى الخلف
ابن العم :
ـ كفى .. لازلنا أولاد عم .
ونيس :
ـ أبدا
ونيس يستدير غاضبا ..
ويهم بترك المكان ..
عندما يرى شيئا أمامه فيقف ..
مراد يدخل مسرعا ..
من الجهة المقابلة ..
يناوله تمثال الشوابتى فى يده (٦٠)
ثم يقف خلفه
مراد:
ـ أغضب على أيوب .. لا تغضب على
أولاد عمك .. هو الذى خدع قبيلتك أنا
أعرف هذا جيدا فقد عملت معه.
ونيس يقف معذبا
لكنه لايستدير ولا يتحرك ..
(مستكملا)
ارجع يا سيد ونيس .. لا تخرج فى هذه

الريح العاصف .
يقف ونيس فقد رأى شيئا
زينة واقفة بالباب
(من حيث كان يجب أن يخرج ونيس)
مضطربة ولكن للحظة فقط ..
(صوت مراد)
ـ تعالى يا زينة البنات .. لا تخافى
تقترب زينة فى خطوات بطيئة حتى
تصل إلى ونيس
إننى أستطيع أن أعطى أكثر من أيوب
تقف برهة .. ويدعها ونيس تمر
يقترب مراد من ونيس خلفه
مراد:
ـ سيأتى أيوب اليوم ليأخذ العين الذهبية.
ونيس يقف عند عتبة الباب
ـ لم لا آخذها أنا .. وأنا هنا معكم دائما أخدمكم
ونيس (متقززا)
ـ خدمة وضيعة
مراد:
(بائسا)
ـ ربما .. ولكن أيوب هو الذى علمنى .. هكذا بدأ أيوب هنا
ونيس بتجهم
ونيس:
ـ احـذر أن أراك يومـا فى طريقى يا مراد.. لا أنت ولا أحد منكم.
يأتى أولاد العم خلف مراد
ابن العم الثانى:
ـ سنلتقى
ونيس يخرج من الغرفة
إلى الممر
ونيس :
ـ أبدا
ابن العم الثانى :
(بمرارة وسخرية)
ـ الحريات لا تعرف سوى طريق صاعد إلى الجبل..

المشهد ١٣

العاصفة

الغريب فى منطقة مهجورة رملية(٦١)
واقفا بجلبابه الأبيض ..
الريح تدفع ببعض الأتربة
يدخل رجال من عدة نواح ليحيطوا به
يتقدمون نحوه
يسقط الغريب على الأرض
وتتعالى صرخاته وأصوات ضربات العصى
(صرخات الغريب)
(أصوات ضربات العصى)

الجبل وقمته ..
الباخرة النهرية طافية بلا حراك
.. مهيبة فى صمتها
قارب شراعى .. يزحف من خلفها
ويمر ..
على القارب ..
أيوب .. واقفا فى حقد صامت يرقب
الباخرة النهرية ..

رجلان ينزلان فى الماء بسراويلهم وقمصانهم(٦٢)
أحد الرجال :
ـ ارجع يا أيوب الحراس فى كل مكان.
أيوب واقف مستندا على حاجز الباخرة.
(صوت الرجل)
ـ سليم الذى تعرفه قد مات
يطأطئ أيوب رأسه .. ويسير عدة خطوات فى اتجاه سلم الباخرةثم يعود مرة أخرى .. يقترب منه مساعده
مساعد أيوب:
ـ فلنرحل يا أيوب .. لم يعد لنا عيش هنا ..
أيوب:
ـ سيأتى سليم آخر .. هذا موعد كل شهر .. سيأتى سليم آخر.

يبدو فى الأفق البعيد شبح يقترب من
فوق التلال فى اتجاه الشاطئ ..
الرجلان فى الماء .. يدفعان بقارب صغير
ناحية باخرة أيوب حتى يصلوا إليه
ينزل فيه أيوب .. ويقوم الرجلان بدفع
القارب إلى الشاطئ ..
ثم يحملان أيوب عدة خطوات خوفا من البلل

حتى رمال الشاطئ،
يصل الرجل الملثم أخيرا أمام أيوب

الرجل الملثم :

(باقتضاب وحزم)

ـ ادفع ثمن هذه يا أيوب واذهب.

ينظر اليه أيوب بشك ..

أيوب

(بشك)

ـ كيف حال الشيخ سليم.

الرجل الملثم :

ـ مات .. ومن الخطر على أخيه أن يتحرك وهذه فى يده.

الرجل الملثم يتلفت حوله بسرعة
.. ويناوله شيئا ..
أيوب يتفقدها ..
ويربت عليها راضيا ..

أيوب :

(فى ارتياح)

ـ وماذا ايضا ..؟

أيوب يعطى الرجل الملثم كيسا
صغيرا من النقود ..

الرجل الملثم :

ـ يقول لك من الأضمن أن تبيع قطعة .. قطعة ..
.. أحوال القبيلة ليست على ما يرام ..

(يضع الكيس فى جيبه)

يستدير الرجل ليعود

(صوت أيوب) :

ـ وأين أولاده ..؟

الرجل الملثم :

ـ اذهب يا أيوب لا تسألنى .. لقد قلت ما فيه الكفاية ..

الرجل الملثم يختفى
أيوب يقف بلا حركة ناظرا (٦٣)
ناحية الجبل ..

أيوب :

(بدهاء)

ـ مراد لم يأت بعد ..؟

(صمت)

مساعد أيوب ينظر للأرض بعدم ارتياح

(بصوت أعلى)

هل رحل .. ؟

(لا إجابة)

يستدير أيوب ناحيته ..

مساعد أيوب :

(دون أن يجرؤ على النظر إليه)

لا يا سيدىّ ..

أيوب يبصق بعصبية ويستدير
ناحية قاربه الشراعى

أيوب :

(يطرق بمرارة)

ـ الآن أصبح يستطيع أن يتعامل بمائة وجه .. هذا الكلب الحقير

فجأة يقترب منه رجاله فى سرعة
وهم ينظرون ناحية شىءما فى قلق
أيوب يستدير بسرعة ناظرا
فى الاتجاه نفسه ..

ونيس يتوقف أمامهم لاهثا
..وجهه يفيض بالمرارة والحقد
أيوب يجد أنه ونيس فقط ..
فيطمئن قليلا ..

أيوب :

(بأسى)

ـ قد أحزننى موت والدكّ مثلما أحزنك .. لم يمنعنى عن الحضور إلا المخاطر التى تعرفها ..

ونيس :

ـ حضورك لم يعد مرغوبا فيه بعد اليوم

يباغت أيوب

أيوب :

(مفحما مدهوشا)

ـ منذ متى تجرؤ على مخاطبتى هكذا أيها الغلام ..
أجعلك ميراثك متغطرسا إلى هذا الحد .. بلسان من تتكلم .. ؟

ونيس :

(بحدة)

ـ بلسانى ولسان أخى .. هذه التجارة لن تستمر بعد اليوم

أيوب :

(يبتسم باحتقار)

ـ أى تجارة أخرى تعرف إذن .. إنك لا تعرف حتى هذه .. ؟
أيوب يدفع بالعين الذهبية فى وجهه ..
ونيس يختطفها فى عنف ..
أيوب :
(مصدوما)
ـ أعدها إلى يا ولدى [٦٤]
ونيس :
ـ لا تنادنى بولدك
أيوب :
ـ نعم يا ولدى ..
كان أبوك أكثر من أخ لى ..
أعدها
ونيس :
ـ توقف يا أفعى
أيوب :
(يحاول اختطافها)
ـ أعدها إلى.. لقد دفعت ثمنها كما دفعت من مالى كل ثروة قبيلتك الجائعة ..
ونيس يشدد عليها قبضته ..
أيوب يبقى ساكنا يغلى من الغضب.
ونيس :
ـ أنت سبب كل هذا الشقاء [٦٥].
أيوب :
ـ تريد أن تتعامل مع مراد .. ؟
(مناديا على رجاله)
هيه .. خذوها منه ولو كانت تعنى حياته ..
رجال أيوب ينقضون عليه
ونيس يتعارك قابضا بشدة على العين الذهبية ..
(صوت أيوب) :
ـ لن تكون هناك تجارة بعد الآن فليتضور رجالك جوعا ولتحمل نساؤكم الحطب ..
يرفع ونيس يديه بالقطعه الذهبية مدافعا .. يقف خلفه رجل بعصا ..
تنهال عصا على رأسه فى ضربة قوية
(صوت أيوب)
ـ لقد حكمت على قبيلتك

يتلاشى المشهد فى الظلام
اختفاء.

مشهد ١٤

الكفان الزرقاوان

شاطئ النهر

لون أرجوانى حزين ..
يغطى المنظر ..
العاصفة قد انتهت ..
عدا غمامة رقيقية من التراب مازالت تتصاعد ..
وبالنظر عموديا إلى أسفل ..
ونيس .. يرقد على الشاطئ ..
يداه تلامسان المياه ..
وبالتدريج يرفع ونيس رأسه فى ألم ..
ينظر ليديه الفارغتين ..
ثم إلى النهر [٦٦] .
ونيس
(الجبل فى الخلفية)
ينهض
جريحا مجهدا ..
ويمشى على الشاطئ ..
مفكرا .. مطرقا برأسه ..
فالغضب والمعاناة ..
حل محلها .. الكبرياء والعطف ..
على النفس ..
وبالتدريج تبدأ دموعه فى الظهور
ويحاول أن يمنعها .. بصعوبة
يرفع رأسه ..
ولكنه يرى شيئا ما
فيتوقف

ونيس يتحرك باستطلاع غريزى [٦٧]
يقترب من الشراع متثاقلا ..
(صوت شراع يخفق بعنف)
(يسمع مشهد موت الأخ)
ويرى ..
من بين الكتل .. قاربا مهجورا
يرتطم بالصخور فى كسل ..
وقد رسم على مقدمته كفان زرقاوان

فى شكل فراشة ..
(مرة أخرى صوت الفرقعة)
ونيس يرفع نظره إلى النهر
.. متسع وساكن .
عمود من الدخان الفضى ..
ونيس يتتبعه إلى حافة الجسر ..
ثم ينظر إلى أسفل ..
رجلان فى ملابس داكنة يجلسان
على الرمال .. يعدان بعض
النقود ..
يلحظان ونيس ..
فينتفضان واقفين ..
يجمدان مكانهما من الرعب
كأنهما ينظران إلى شبح ..
ثم يعدوان ..
يختفيان بين الكتل ..
ونيس تنتابه الدهشة والشك ..
يتبعهما
يظهر ويختفى ..
بين الشجيرات والصخور ..
ولكن لا أثر لهما ..
غير الفراغ والخلاء ..

مشهد ١٥

الغريب الثانى

خارجى / آخر النهار
الأقصر

ومرة أخرى .. يجد ونيس نفسه
وحيدا .. فى صحراء من
الأطلال ..
بعيدا ..
يقف الجبل .. [٦٨] .
(أنين خافت لرجل يتألم)
ونيس ينظر حوله بلهفة ..
كل شىء يبدو ضائعا من يديه
سكون ..
التماثيل الحجرية ..
تنظر بعيدا فى هدوء ..
بعيدا فوقه ..
فى فضاء لا نهائى ..

يقترب ونيس منها ..
جثم عند أقدامها ..
(صوت واهن بين الأحجار)
ونيس يلتفت
صف من التماثيل ..
(معبد هابو)
رجل يزحف ليختبئ ..
ونيس يجرى ناحيته ..
ويصل إليه .. ويخطو مرعوبا ..
لما رأى ..
الغريب العابر ..
جريح وفى رعب ..
عند أقدام تمثال ..

(صمت)

ونيس يقف مأخوذا ..
الغريب يزحف بعيدا فى رعب
.. يختبئ خلف تمثال آخر ..
ونيس :
(مندهشا)
ـ انتظر .. انتظر ..
ونيس يخطو ناحيته
الغريب :
(مستجديا)
ـ الرحمة يا ابن سليم ..
ونيس :
(مدهوشا فى أسف)
ـ أعرفت الآن اسمى ..؟
الغريب يومئ برأسه ..
ونيس يحاول الوصول إليه ..
وكلما يزداد اقترابا يزداد الغريب
ابتعادا ..
(مناديا)
ـ هل كانوا ثلاثة [٦٩]
الغريب :
ـ لا تظن بى شرا إنى راحل .. هددونى
بالقتل إذا لم أرحل قبل هذا المساء.
ونيس يتبعه ..
خلف صف التماثيل ..

يقفان على مبعدة ..
مواجهين بعضهما بعضا ..
يتحرك الغريب بعيدا ..
ونيس :
- انتظر .. ماذا يفعل هؤلاء الأفندية[٧٠]
عند سفح الجبل .. لقد عملت معهم.
الغريب يبتعد أكثر ..
الغريب :
(متشككا وخائفا)
- لا أعرف .. قلت لهم لا أعرف
ويجد ونيس أن من المستحيل
استرجاع ثقة الغريب فيركع
على قدميه
ونيس :
(فى عجز وألم)
- لا تخشانى إنى جريح مثلك ..
الغريب ..
يرى موقف ونيس اليائس فيقف
مترددا
الغريب:
(فى بؤس)
- آلامى تكفينى يا ابن سليم
ونيس :
(ينادى عليه)
- أيها الغريب .. آلامى هى كل العمر
الذى عشته .. آلام أعجز عن فهمها ..
أفصح فإن الظنون أخرجتنى من دارى ..
وشوهت فى رأسى ذكراه
(بمرارة)
- أقف أمام هذا الجبل عاجزا يملؤنى
صوته بالغضب وأنا لى نصيب فيه ..
(بعصبية)
أجب عن ماذا يبحثون فيه ..؟
عندهم ما يوازى كل ما فى جوفه ..
الغريب :
(مترددا)
- يقولون إنهم، يبحثون عن قوم نعيش
اليوم على أطلالهم.. يسمونهم انجدود
ويقرءون على الحجر كتاباتهم وأسماءهم..
ويهتمون بهم ويحافظون على..
(يتوقف عن الكلام)

ينتفض ونيس متجها فى فزع ..
ويستدير مبتعدا
ونيس :
(مقاطعا بعنف)
- كفى .. إنهم موتى .. موتى .. لا أحد
يعرف لهم آباء أو أبناء .. كفى ما قلت
.. جعلت الأحجار تبدو حية أمامى ..

ونيس يسند رأسه على الحائط
لا يجرؤ على النظر خلفه ..

صمت ..

يستدير ونيس حيث يقف الغريب
وَلكن لا أثر له ..
ويبحث ونيس عنه .. حول
أقدام التماثيل .. ولكن
دون جدوى ..
يقف ونيس وحيدا ضائعا فى فناء
المعبد أمام حائط مغطى بكتابات
هيروغليفية ..

مشهد ١٦

أمام قبر الأب

ليل / خارجى

مدافن القرية ..
يحل الظلام ..
ونيس يركع أمام الشاهد الأبيض
مجروحاً مجهداً ..
ولكنه لم يعد الطفل الباكى
وفجأة ودون توقع يركع خلفه
شبح أسود ..
إنه مراد ..
مراد :
(مرتعدا)
- يا سيد ونيس .. يا سيد ونيس
ينتفض ونيس مواجها إياه
ونيس :
- لما جئت ورائى هنا .. ؟[٧١]
مراد :
(منتحبا)

- ملعون اليوم الذى جعلنى أحمل لك فيه أخبار الشؤم.

(يبكى)

- وملعون اليوم الأسود الذى سيؤذونك فيه أنت الآخر.

يقف ونيس .. ويجذب مراد من جلبابه إلى أعلى ..

ونيس :

(بشدة)

- من الذى سيؤذينى .. ؟

مراد :

(مستمرا)

- ملعون اليوم الذى خرجت فيه للحياة (٧٢)

ونيس :

- قل ما عندك أو اذهب من هنا ..

مراد :

(يتفحم فى ضعف)

- قبيلتك ... لحمك .. دمك .. اضربنى .. اقتلنى .. لا أستطيع أن أقول لك .. أيها اليوم الأسود.

ونيس يهزه بحزم

ونيس :

(مهددا)

- تكلم يا مراد .. لا تتلاعب بالكلمات ..

مراد :

- أخوك رحمه الله ..

(يبكى فى نعومة)

قتلوه ..

ونيس يجذبه إليه اكثر ..

وقد خنقه كلية ..

ونيس :

كاذب ..

ويلقى به بعيدا فى قسوة

.. ثم يقترب منه ..

(ثائرا فى غضب)

كيف تجرؤ على اختلاق كلامك هذا ..

يندفع مراد إلى شاهد القبر ..

مراد :

(فى فزع)

- إنها الحقيقة .. أقسم لـ ..

ونيس يلقى به بعيدا بلا رحمة

ويقف يرتعد غضبا ..

يسقط مراد على الأرض ..

ويظل فى مكانه باكيا ..

ونيس :

(مقاطعا فى عنف)

- لا تلمسه ..

مراد :

(نادبا)

- أنا الحقير .. الكل يكرهنى ..

ومرة أخرى يجذبه ونيس إليه

ونيس :

(مقاطعا فى حزم)

- فلتثبت كلامك .. من قتله .. ؟

(مهددا)

تكلم ..

مراد :

(وقد صدم)

- القارب الذى رحل به أخوك .. قارب عليه رسم كفين كالفراشة يرسو خارج القرية

ونيس يخفف من قبضته تدريجيا

يتذكر كل شىء ..

اليدين الزرقاوين ..

والشبحين ..

اللذين كانا يعدان النقود

مراد يسقط على الأرض ..

(مراد مستمرا)

- صاحباه ينتظران أجر فعلتهما الشنيعة ..

ونيس يسير مبتعدا

وقد أسكته الحزن ..

والصدمة ..

يتبعه مراد وقد أصاب مرماه ..

مراد :

- عمك اختفى اليوم

يقولون إنه يبحث عنك ..

هو لا يأمن على السر معك ..

ليس كأبيك رحمه الله ..

يتوقف ونيس :.

غارقا فى شقائه وتفكيره ..

ويتوقف مراد خلفه

(فى رجاء)
ونيس .. يا سيد ونيس
أنا .. وأنت نعرف ما نقصد .. لقد أرسل
فى طلب أيوب .. وسيأخذ كل شىء ..
ونيس وقد تضايق لهذه المودة
المفاجئة ..
يستدير مبتعدا ..
فيتبعه مراد عن قرب ..
كل شىء .. نعم أيوب سيأخذ كل شىء ..
سيخدعك ويخدع قبيلتك مرة أخرى .. لقد
فعل هذا دائما ..
(نادبا)
جاء بى إلى هنا غريبا كالكلب ..
ولكن ونيس لم يعد يسمع أى شىء
وقد غرق فى أفكاره ..
ويدفع بمراد بعيدا ..
ولكن مراد يعود إلى ثرثرته ..
(متملقا)
ـ أنت شـاب .. قـوى .. وتسـتطيع أن
تتسلق الجبل أسرع من عمك وأسرع من
أيوب .. خذنى معك ..
يرى ونيس غير مبالٍ ..
فيقف فى طريقه ..
فيتوقف ونيس ويشيح بنظره
بعيدا معذبا ..
(بعصبية)
ـ أحسم أمرك الآن .. إذا لم تفعل سيأخذ عمك
كل شىء .. وإذا لم يفعل سيصل الأفندية إليه
سريعا ..
.. ومـاذا يبـقى لنا .. نحن لسنا كـأهل
الوادى ..
ونيس يدفع به بعيدا عن طريقه
ولكن مراد يعود ثانية تابعا
ونيس ..
(مضطربا)
ـ صدقنى .. أنا أعرف كيف وأين يتعامل
أيوب .. كل الذهب سيكون لنا .. سنبيعه
فى القاهرة ..
(يتوقف)
ونيس يتوقف
وينظر إلى مراد حزينا مفكرا ..

من فوق كتفيه ..
ونيس :
ـ هل رأيت الموتى يا مراد ..؟
مراد :
(مذهولا)
ـ ماذا ... [٧٣].

مشهد ١٧

الباخرة النهرية

ليل / خارجى ـ داخلى

ولكن مراد يرى فجأة أضواء ..
الباخرة النهرية أمامه ..
مراد :
ـ قف ياسـيـدى .. توقف لابد أن هناك
طريق آخر إلى الجبل .. قف ياسيدى..
إنهم أنذال.
ونيس يواصل السير دون انزعاج
مراد يحاول يائسا جذبه إلى
الخلف ..
فيخبطه ونيس .. ويزيحه من
طريقه ..
ويواصل طريقه بهدوء وحزم ..
ونيس :
ـ ابتعد
مراد :
يلحق به مراد ..
ـ لن يدفعوا لك شيئا ياسيدى سنتعامل
كيفما شئت .. سأكون أخا لك [٧٤]
ونيس :
ـ أغرب عنى ياتعس
ولكن مراد يعود إلى الوقوف
فى طريقه ..
ويطبق على عنق ونيس.
مراد :
ـ لن تصل إليهم يا ابن سليم ..
لن تخطو خطوة واحدة ..
لن تخطو خطوة واحدة ..
لن تصل إليهم ..
ولأول مرة .. نرى الشر الحقيقى
فى مراد ..

يتصارعان .. ويسقطان على الأرض
مراد ينشب أظافره مسعورا فى
وجه ونيس
ونيس يدق برأس مراد إلى
الأرض دون رحمة ..

صوت :

ـ من هناك ..؟

عيار نارى .. ثم آخر .. مع
اقتراب الجنود على الجياد ومحاولتهم
إمساك ونيس

(صوت الأعيرة النارية)

مراد يفر مذعورا ..
يندفع أحمد كمال خارجا من
كابينته [٧٥].

على السطح يقف البدوى بك أيضا ناظرا [٧٦] يبدو على البعد ونيس وقد صحبه الحارس على جواده ضوء المصباح فوق السفينة مسلط عليهم .. أحمد كمال ينظر من فوق سطح السفينة

أحمد كمال :

ـ لا تطلق النار

البدوى بك

يبدأ البدوى فى النزول على سلم السفينة
يصل إلى المرساة

ـ قف لا تطلق النار

ـ من هناك

(صوت الحارس) :

(من بعيد)

ـ رجل فى ثياب مهلهلة ياسيدى

(صوت أحمد كمال)

البدوى بك ينظر لأعلى فى اتجاه أحمد كمال
مستغربا .. ثم ينظر للأمام

ـ دعه يقترب

البدوى بك

ـ دعه يقترب ..

يبدأ ونيس فى السير ولكنه يتوقف ..
ويرفع يده على عينيه من تأثير ضوء المصباح
ويقف ..

أحمد كمال :

ـ أطفئ هذا الكشاف

يعم الظلام المكان ..
لا يضىء ونيس إلا الشعلة التى يحملها الحارس

يقتربان من السفينة .. حتى يصلا عند المرساة

البدوى بك :

ـ ماذا تريد

ونيس :

ـ هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية ..

أحمد كمال من فوق سطح السفينة

أحمد كمال :

ـ دعه يقترب ..

البدوى ينظر مرة أخرى ناحية أحمد كمال
مستغربا

البدوى بك

ـ هل تعرفه ؟

(صوت أحمد كمال)

ـ لا

يقترب ونيس ويعبر اللوح الخشبى
بين الشاطىء والسفينة وينظر لأعلى
تجاه أحمد كمال

ونيس :

ـ لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة والعتاد.. إنك تملك أكثر من ذهب الموتى ..

ـ أحمد كمال :

ـ ماذا تعرف عن ذهب الموتى.. من أنت ..؟

ونيس :

(فى حزن)

ـ ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد

يفاجئ البدوى بك ويقترب من ونيس
ولكن ونيس لايهتم به

ونيس:

(موجها كلامه لأحمد كمال)

ـ ألا ترحب بى فى دارك؟

أحمد كمال:

مرحبا بك..

يصعد ونيس سلم السفينة إلى السطح
حتى يصل إلى أحمد كمال...
بينما يلحق به البدوى بك ويصعد هو الآخر السلم
يصل إلى أحمد كمال..
ويجذب ذراع أحمد كمال برفق وينتحى به جانبا

البدوى بك:

ـ لايجب أن تبقى وحدك مع هذا الرجل.. لن أتركك

أحمد كمال:

- سأستمع إلى ما يريد أن يقوله

البدوى بك:

- سأقبض عليه..

أحمد كمال:

- ليس لديك ما يدينه هو أو قبيلته.

ونيس فى الخلفية يخمن ما يقولون

ونيس:

(موجها كلامه إلى أحمد كمال)

- سأتكلم معك أنت وحدك

أحمد كمال:

- وأنا سأتكلم مع ابن سليم..

يبتعد البدوى عدة خطوات..

ويقترب أحمد كمال مرحبا بونيس.

.. مرحبا بك فى دارى

ثم يصحب ونيس وينزلان درجا صغيرا

بالسطح يؤدى لممر يختفيان فيه

البدوى بك قلقا يتمشى فوق سطح السفينة

الظلام ساكنا.. يترقب

والجبل ساكنا.. يترقب[٧٧].

مشهد ١٨

الاكتشاف

قبل الفجر - فجر

بئر المقبرة .. [٧٨].

أحمد كمال متدلٍ بالحبل ..

وينزل ممسكا بالمصباح ..

يتقدم فى الممر حتى يدخل قاعة التوابيت ..

يركع أمام أحد التوابيت ينظر إلى الكتابات والرسوم

تابوت سيتى الأول .. والكتابات الهيراطيقية عليه

أحمد كمال يقرب المصباح من التابوت

يحاول قراءة الكتابات

(صوت أحمد كمال)

- نحن كبار كهنة آمون .. فى العام العاشر لبنجم الكاهن الأعظم ..وجدنا رفات الإله الفرعون ستى الأول وقد انتهكت فى مثواها الآمن وسرق تابوتها الذهبى .. وهناك عملنا على نقل جثة هذا الإله سرا إلى مخبأ آخر أمين ..

مساعدو أحمد كمال ومعهم المصابيح ..

يفحصون التوابيت الأخرى أيضا

مساعد أحمد كمال

- اقرأ اسم الفرعون أحمس ..

الأسرة الثامنة عشرة ..

مساعد آخر يفحص تابوتاً ثانياً ..

مساعد ثانٍ - الفرعون أمنحتب

أحمد كمال يتجول بين مجموعة كنز التوابيت

الموجود .. أربعون تابوتا ..

صوت :

(كأنه قادم من بعيد)

- جئت أعنى بك وأحميك من ذلك الذى أصابك بالأذى.. هاهى عظامك تتجمع.. وقلبك يعود إليك.. وأعداؤك تحت أقدامك يسحقون.. هأنت فى صورتك الجميلة.. تحيا وتبعث كل صباح.. شبابا من جديد ..

البدوى بك وسط التوابيت يسير بينها

يقترب من أحمد كمال

أحمد كمال

(يتحدث إلى البدوى)

- كنت آمل فى اكتشاف مقبرة من الأسرة الحادية والعشرين .. ولكنى وجدت ما يبدو لى مخبأ للفراعنة من خمس أسرات .. من الأسرة السابعة عشرة إلى الحادية والعشرين ..

البدوى بك

- وكيف نقلوا إلى هنا.

أحمد كمال :

- الكتابة على بعض التوابيت تدل أنهم نقلوا إلى هنا بيد من تبقى من كهنة آمون منذ ثلاثة آلاف سنة .. عندما انتهكت مقابر بيبان الملوك .. وضع الكهنة مومياوات الفراعنة داخل هذه التوابيت المتواضعة بعد أن سرقت توابيتهم الذهبية ..

البدوى بك :

- كم عندك من رجال على ظهر السفينة .

أحمد كمال :

- عشرون فقط .. ومعى هنا أربعة مساعدون ..

البدوى بك :(حائرا)

- ماذا نفعل الآن ؟ قد نهاجم من قبيلة الحربات فى أية لحظة وهم يفوقون عدد رجالنا معا ..

أحمد كمال :

(يوجه كلامه لمساعديه)

- كم عدد التوابيت ؟

المساعد :

- حوالى الأربعين.

أحمد كمال :

- استعدوا لنقلهم إلى ظهر السفينة .. أطفئ كل المشاعل حتى لايبدو أى أثر للعمل ..

البدوى بك :

- سأجمع فورا كل الموثوق بهم من أهل الوادى ..

أحمد كمال :

- لا تدع احدا يساوره شك فيما نحن مقدمون عليه.

عند فوهة البئر فوق الجبل ..

الحراس واقفون بالمشاعل ..

(صوت حارس آخر) :

- اطفئوا المشاعل

(صوت حارس آخر)

(صوت حارس ثالث)

كأنة يبلغ

- اطفئوا المشاعل

الحراس فى نصف دائرة ممسكين بالمشاعل يطفئوها فى حفرة فى الأرض عند فتحة البئر .. وتابوت مربوط بحبال يرفع ببطء .. أثرى جالس بالقرب يدون فى أوراقه

(صوت المساعد) :

- رمسيس الثانى ..

مساعد آخر

- رقم ٧

تابوت آخر مرفوع بالحبال

(صوت المساعد) :

- تحتمس الثانى

.. من فوق قمة جبل .. وتلقى الحبال تمهيدا لإنزال الآثار ..

أربعة رجال يحملون تابوتاً ضخماً ويضعونه برفق على عيدان خشبية لرفعه ..

أحمد كمال يتابع بحرص وضع التابوت ..

موكب التوابيت يتقدم فى الفجر .. تابوت بعد آخر ..

البدوى بك على جواده .. يرافق الموكب (٣٩) ..

البدوى بك :

- احترس ،نحن نمر بمنطقة الحربات

يستمر الموكب فى المسير ..

نرى فى الضوء الخافت .. العم والقريب يتلصصان على الموكب الظاهر فى الخلفية..

.. بين جدارى مصطبتين يقف العم والقريب وخلفهم أولاد العم الثلاثة .. تبدأ بشائر الموكب بمرور الرجال الذين يحملون التوابيت يأتى مراد ويقف خلف العم والقريب

العم :

(موجها كلامه لأولاده)

- هاجموهم .. هذه فرصتنا الأخيرة.. هاجموهم .

ابن العم :

(فى أسى وحزن)

- الموتى .. هل هذا عيشنا ..

تتوالى التوابيت خلال الموكب ،يلتقط العم البندقيه من أولاده .. ويحاول أن يصوبها على الموكب .. ولكنه يعجز ويتوقف ويسقط على الأرض فى هدوء .. أثناء مرور آخر راكب فى الموكب على جواده .. مراد مرتعدا من الموقف ..

مراد :

- يجب ألا يرانى أحد معكم

ابن العم

(فى احتقار)

- اذهب للأفندية أيها الدنس ..

القريب

- دعوه

يتركونه يمر بينهم ويختفى ..

- دعوه

يقترب القريب من العم .. وينظر من بين الفتحة بين المصطبتين

الغريب :

ـ لقد وصلوا إلى الوادى

الموكب وهو يمر أمام معبد مدينة هابو

فى لحظات ضوء الفجر

ثم وهو يمر أمام تمثالى ممنون ..

قرويان يتابعان الموكب .. وداع صامت

بعض القرويين يتجمعون على طول الطريق

بعض الجنود واقفون يؤدون التحية العسكرية

للبدوى بك وللموكب المهيب

يبدو تمثال لأنوبيس فوق صندوقه وقد حملوه

وسط الموكب ..

فى حمرة السماء وندى الفجر .. تأتى سيدات

متشحات بالسواد. يقترين من الكاميرا ..

يصل الموكب إلى ضفة النهر ..

الباخرة وقد أضيئت كل أنوارها

فى انتظارهم ..

ونيس بجلبابه الممزق يتقدم ناحية الكاميرا

ينظر إلى حيث الباخرة ..

أحمد كمال يتمم على التوابيت على سطح المركب

البدوى بك فوق جواده .. يتراجع حتى

هضبة عاليه ثم يقف مؤديا التحية العسكرية

الشاطئ مملوء بأهل القرية ..

وجوه حزينة ..

الباخرة تتحرك ببطء أمامهم ..

يصل الشاطئ مزيد من القرويين

الجنود على الجياد يرافقون الباخرة من على الشاطئ

ونيس يسير على شاطىء مهجور مبتعدا واضعا

يديه على وجهه باكيا

ينظر خلفه للحظة ..

والدموع تنحدر من عينيه

وينظر خلفه للحظة .. تجاه الصوت

ثم يمضى مبتعدا .. عن القرية ..

والجبل ..

مثلما فعل أخوه ..

ومثلما فعل الغريب ..

وبعيدا فى الأفق ..

الباخرة وكلها مضاءة تسبح بعيداً كلؤلؤة فى ضوء الفجر

وتثبت الصورة عليها ..

«انهض فلن تفنى

لقد نوديت باسمك

لقد بعثت ..»

الهوامش

(١) العناوين منقولة من الفيلم ، وصورة قناع المومياء المحطم لم تكن مكتوبة فى السيناريو أصلا.

(٢) هذا المشهد كان فى الأصل هو الثانى ، وكان يسبقه مشهد أول تفصيله كما يلى

وصول «جاستون ماسبيرو   نهار/ داخلى

القاهرة (١٨٨١)

متحف بولاق (صالة عرض الآثار)

أحمد كمال .. شاب من علماء الآثار فى السادسة والعشرين من عمره يلبس بدلة غامقة .. يأتى مفكرا فى الصالة وهو يلقى بنظرات عابرة على الآثار المعروضة، فهو يعرف كل حجر فيها .. ينظر فى ساعته ثم يعيدها إلى جيب صديريته ثم يعاود السير مفكرا .. أحمد ينظر تلقائيا إلى غطاء أحد التوابيت المعلق عاليا على الحائط ويبطئ فى سيره وهو ينظر إليه..

(صمت)

الوجه الساكن للتابوت يبدو وكأنه ينظر محملقاً فى الفراغ من فوقه ويقف أحمد كمال لحظة متأملا

صدى صوت

(ينادى من بعيد)

ـ أحمد أفندى كمال .. وصل المسيو ماسبيرو

(صوت حوافر خيل وعربة يأتى من بعيد)

أحمد كمال يستدير تجاه الصوت ..(نهر النيل .. القاهرة) المرسى الخاص بمتحف بولاق .. من خلال الباب الخارجي للمتحف. البروفسيور جاستون ماسبيرو.. رجل فى أواسط العمر متين البنية ينزل مسرعاً من عربته .. البواب يندفع ناحيته ويحييه يعطيه ماسبيرو بالطو السفر ولكنه يحتفظ بحقيبة يده.

(داخل المتحف)

أحمد كمال يتقدم تجاه ماسبيرو ويحييه

ماسبيرو:

(بقلق)

ـ ماريبت باشا .. كيف حاله الآن؟

أحمد كمال يهز رأسه بأسف ثم يسيران مطرقين جنبا إلى جنب

أحمد كمال:

ـ مازال الطبيب معه ..

ويستمران فى سيرهما صامتين مارين بالتماثيل وفتارين العرض

ماسبيرو:

(قاطعا السكوت مكتئبا)

ـ لقد نصحوه بعدم السفر ولكن رغبته الوحيدة كانت هى العودة إلى مصر..

العــودة ـ هنا ـ إلى هذا المكان. المكان الوحيد الذى ينتمى إليه.

أحمد كمال :

ـ عاد متلهفا لأخبار جديدة .. لمواصلة العمل.. تجاهل تماما أوامر أطبائه بعدم مغادرة الفراش ..

هذا كان مجهوده الاخير .. وبعد ذلك بدأ ينهار بسرعة .. فى دوامة من الكلمات المحمومة.. يهذى بذكريات اكتشافاته أيام الشباب ويهذى عن مقبرة السيرابيوم التى اكتشفها من خمسة وثلاثين سنة ويخلط بين معابد إدفو ودندرة.. وأحيانا يسرد قائمة أسماء الفراعنة التى اكتشفها على حوائط معبد أبيدوس

ويخفت صوتاهما بينما يمران خلف نحت ضخم. (جزء من منزل مارييت المتصل بالمتحف) ماسبيرو وأحمد كمال يكملان سيرهما وهما يدخلان عبر الفناء إلى حجرة الانتظار .. أربعة من علماء الآثار يقفون لتحيتهما، فيردان التحية باقتضاب ثم يقفان جانبا ويستأنفان حديثهما.

أحمد كمال :

(مستأنفا)

ـ ولكنه يعود دائما ليذكر ورقة من أوراق البردى اشتراها من تاجر فى السويس وكأنه يريد أن يتحدث معك ـ أنت ـ بشأنها.

ماسبيرو:

ـ وأنت .. هل رأيت الورقة ؟

أحمد كمال :

ـ رأيتها .. غير أن تاريخها لا يزال غامضا ..

يفتح باب حجرة الانتظار يتقدم عبره طبيب (فى ثيابه البيضاء) فى سكون ينظر حوله باحثا ويرى ماسبيرو وأحمد كمال.

(وقد قوطع)

الطبيب :

(فيما يقرب الهمس)

ـ بروفسيور ماسبيرو .. مارييت باشا يريد أن يراك أنت وكمال أفندى.

يتجهان للدخول

ـ أرجو ألا ترهقاه بالحديث.

(أ) مشهد مارييت   نهار / خارجى [بعد الظهر]

شرفة تطل على النيل (قصر الروضة بالمنيل) مارييت باشا مرتديا ملابسه المنزلية واضعاً طربوشه على رأسه يجلس بمفرده ناظرا تجاه النيل .. يستدير تجاه ماسبيرو الذى اقترب منه هو وأحمد كمال .. ماسبيرو وينحنى أثناء تحية مارييت لهما.

ماريت :

(بابتسامة متهالكة)

ـ يا زميلى القديم

ماسبيرو:

(فى صدى)

ـ كيف حالك أنت الآن يا باشا؟

ماريت يهز رأسه مدركا حالته بأسى ويسكت لبرهة وجيزة

ماريت :

(متلكها ناظرا إلى الاثنين)

ـ عندما يكون رجال الآثار حولى أشعر بتحسن اجلسوا أرجوكما (موجها الكلام إلى ماسبيرو)

ـ هل جئت من طريق المتحف ؟

ماسبيرو وأحمد كمال يجلسان

ماسبيرو:

ـ نعم ورأيت النتيجة العظيمة. لقد عشت معه وهو ينمو من مجرد مخزن إلى واحد من أغنى متاحف العالم. وأخيرا وجدت الآثار مكاناً تستقر فيه.

ماريت ينظر إلى أحمد كمال

ماريت :

(وهو يعنى ما يقول)

ـ الفضل يرجع لهذا العالم الأثرى الشاب إلى جهده الصامت فى سنواتنا الصعبة الأخيرة .. (موجها الكلام إلى ماسبيرو) قل ماذا فعلت فى معهد الآثار المصرية الجديد ..

ماسبيرو:

ـ لا يزال جديدا ..

ماريت :

(فى بطء وسرحان)

ـ كل شئ يبدأ هكذا .. الآن أصبح الإنسان متلهفا لأن يعرف حقيقة أقدم حضاراته ..

كانت البداية منذ خمسين سنة عندما استطعنا حل رموز حجر رشيد .. تفتحت أمامنا آفاق جديدة .. المعلومات والحقائق حولت الجرى وراء ذهب الفراعنة إلى علم له أساس.

(وهو يستفيض بالتدريج)

ـ ولكن العصابات .. عصابات النباشين والتجار الخبثاء المتناثرين هنا وهناك ما

زالوا يواصلون الارتزاق من تجـــارتهم الشريرة ..

ماربيت وقد أرهقه انفعاله للمفاجئ يسند رأسه مستأنفا

ـ القطع المهـربة .. التى كـان يجب أن تكون فى مـتـحـفـنا هنا مـا زالت تجـد طريقها إلى تجار الآثار فى كل العالم.

ويلتقط ماربيت لفة بردى ويبد مرتعش يناولها إلى ماسبيرو

ـ كهذه القطعة .. كانت مع تاجر فى السويس

أحمد كمال يشترك مع ماسبيرو فى دراستها

ماسبيرو:

(بينما يفحص البردية)

ـ بردية جنائزية .

صوت ماربيت :

ـ لا توجد إلا فى التابوت الداخلى

أحمد كمال :

(يقرأ باهتمام)

ـ بنجم الأول ..

(بينما يرفع نظره إلى ماربيت)

.. من الأسرة الواحدة والعشرين

وفجأة تنتاب أحمد كمال مسحة من القلق وهو يراقب ماربيت

ماسبيرو:

(لا يزال يدرسها)

ـ أسرة لم تكتشف بعد

ماسبيرو يرفع نظره عن البردية ويلاحظ ماربيت ويصمت هو الآخر. يدخل الطبيب ذاهبا تجاه ماربيت بينما ينهض كل من ماسبيرو وأحمد كمال ولا يزالان ينظران فى صمت.

وفى حدود علمى فقد قام شادى بتصوير هذا المشهد كما كتبه. على الأقل فيما يتعلق باللقطات داخل المتحف ـ ولكنه فى النهاية استغنى عنه تماما وبدأ الفيلم باجتماع علماء الآثار كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وفى اعتقادى أن قرار شادى بحذف هذه المشاهد يرجع لعدة أسباب هى كما يلى:

أ ـ ربما كان شادى يحاول أن يلقى الضوء على تطور العثور على بردية بنجم والتى عثر عليها ماربيت فى السويس وبالتالى وصلت إلى مصلحة الآثار وعرضها على ماسبيرو لتكون بذلك هى وبعض اللقيات الأخرى المفتاح الذى بدأ به التفكير فى خبيئة يقتحمها لصوص الآثار ولابد أن تكون موجودة فى الأقصر. وفى الغالب فإن شادى رأى بعد ذلك أن تلك المعلومة لا تقدم ولا تؤخر بالنسبة لقصة الخبيئة خاصة وأن ماسبيرو فى مشهد اجتماع علماء الآثار يعرف البردية ومصدرها فى حواره مع العلماء مما يغنى عن أى ذكر لها قبل ذلك.

ب ـ تجرى أحداث المشهد فى متحف بولاق كما هو مقدر له، ويأتى الحوار بين ماسبيرو وماربيت عندئذ عن علم المصريات وافتتاح المتحف لكى يضم الآثار المبعثرة فى كل أنحاء مصر وتحقيق حلم الأثريين بالمحافظة على الحضارة المصرية منذ اكتشاف قراءة اللغة المصرية القديمة كما جاء فى الحوار. ويبدو أن شادى رأى أن هذا المشهد بالاضافة لمشهد تالٍ بين أحمد أفندى كمال والبدوى بك وحوارهما عن فراعنة الأسرة الثامنة عشر العظام سوف يزيد من تكثيفه لنوع من السيكولوجيا لحضارة مصر القديمة على لسان الأثريين فاكتفى بالمشهد الأخير فقط باعتبار أن الأول خارج عن نطاق السرد الدرامى.

جـ ـ يركز المشهد على شخصية ماربيت الأثرى الفرنسى الذى يحتضر ويعوده ماسبيرو والأثرى المصرى الشاب أحمد كمال، ومن المحتمل أن شادى حاول أن يركز على شخصية أحمد كمال بمفرده طوال الفيلم وتقليل دور الاجانب الأثريين ويبدو هذا واضحا فى ظهور ماسبيرو فى مشهد واحد فقط وإلغاء دور بروجش بك رئيس بعثة الرحلة إلى الاقصر ـ وهذه حقيقة تاريخية تماما ـ واعتبار أحمد كمال هو رئيسها لذلك ألغى المشهد تماما خاصة وأنه لا يضيف للسرد الدرامى أية إضافات جديدة.

د ـ تم تصوير الجزء الأول من المشهد داخل المتحف المصرى بالتركيز على التماثيل فقط لإعطاء طابع متحف بولاق، ولم يكمل شادى تصوير الجزء الثانى من المشهد وهو الخاص بجناح معيشة ماربيت باشا الملحق بالمتحف. وقد كتب شادى أنه سيتم تصويره فى قصر محمد على بالمنيل وربما لم يعجبه هذا المكان بعد ذلك وكان سيضطر إلى بناء ديكور خاص بهذا المشهد. وربما ألغى شادى التصوير لزيادة تكاليف الديكور فى الفيلم، ولو أن تلك الحجة من الصعب قبولها بسهولة مع شخصية مثل شادى عبد السلام الذى يعرف تماما ما يكتب وكم سيتكلف المنظر. ولكن أتكلم على اعتبار أن هناك ظروفاً إنتاجية ربما غيرت مسار تفكيره.

(٣) فى الأصل بعد أن ينتهى ماسبيرو من القراءة

رجل من رجال الآثار:

(قاطعا الصمت)

ـ صدى ما سمعنا قريب الشبه بنصوص الأهرام.

ماسبيرو:

ـ صدى بعيد يأتى من طيبة البعيدة يفصله عن نصوص الأهرام آلاف من السنين.

(٤) فى الأصل ...

ـ إنها تحمل كما هو واضح اسما يحيط به خـرطوش ملكى .. خـرطوش الملكة بنوتميت الزوجة المقدسة للفرعون هريهور رسول آمون الأول وأم بنوجيم .. هى الأخرى من الأسرة الحادية والعشرين.

(٥) يقول ماسبيرو

ـ تم شراء هذه البردية سنة ١٨٧٧ من تاجر مجهول فى طيبة.

ثم (فقرة ملفاة) حيث يناول ماسبيرو مجموعة أخرى من الصور إلى عالم الآثار الذى يقرأ منها عدة سطور ثم يرفع نظره.

عالم الآثار (أو أحمد كمال)

(متعجبا)

- بردية جنائزية أخرى للملكة حنتوى ..

. هى الأخــرى من الأســرة الحــادية والعشرين.

عالم آثار آخر :

- لوحة خشبية ؟ (يقرأ بصعوبة) الأميرة نسخونسو.. زوجة بنوجم الثانى

ماسبيرو :

- وقــد عــرضت هذه اللوحــة للبــيع فى باريس سنة ١٨٧٨

يضع ماسبيرو صورتين مكبرتين فى منتصف المائدة لتمثال جنائزى صغير مصور من الأمام والخلف.

- وهذا تمثال جنائزى صغير مغطى بالمينا الزرقـاء وعليـه خـتم الفـرعـون بنوجم الثـانى.. رسـول آمـون الأعظم أيضـا من الأسرة الحادية والعشرين.

(٦) فى الأصل ..

- لا يوجد أى أثر لمقـابر هذه الاسرة فى وادى الملوك ولا الملكات ولا فى وادى الأشـــراف .. ولكن يمكننا أن نبـــدأ الحفريات فى ..

وواضح أن شـادى اسـتـعـاض عن ذكـر الأمـاكن الأثـرية المـتـعـددة بكلمـة (طيْبة) وألغى سؤال عالم الآثار عن إمكانية الحفريات.

(٧) كان أصل الجملة

ماسبيرو:

(لأحمد كمال)

- هل عندك شئ آخر قبل أن ننهى اجتماع هذا الموسم الأخير؟

فأضاف شادى هذا المنادى : أحمد أفندى كمال حتى يتم تعريفه لأنه ألغى المشهد السابق الذى كان يجمع أحمد كمال وماسبيرو وماريبت والذى تم تقديم شخصية أحمد كمال فيه، ثم عدل أيضا من صيغة السؤال وأصبح: قبل أن ننهى اجتماعنا الأخير لهذا الموسم ؟ ليصبح السؤال أكثر منطقية.

(٨) **ستجد فى هذه الوثائق ما يساعدك.**

جملة مضافة إلى الحوار، غير موجودة فى الأصل.

(٩) كان هناك بعض جمل الحوار، بعد جملة ماسبيرو تم إلغاؤها وهى :

عالم آثار آخر

- إن أغلب مقـابر هذا الجبل قـال عنهـا هيرودوت منذ ألفى سنة إنها فارغة.

أحمد كمال:

- ولكن ألسنا بعد ثلاثة آلاف سنة أمام أدلة جديدة..؟

ماسبيرو:

(من مسافة بعيدة)

كم حاولت أن أعرف سر هذا الجبل : جبل الموتى ويغادر الجميع القاعة ما عدا أحمد كمال الذى يظل جالسا و حده ينظر شاردا فى الفراغ أمامه ..

اختفاء

ويبدو واضحا مهارة شادى فى إنهاء المشهد بجملة ماسبيرو التى تتمنى التوفيق لأحمد كمال فى مهمته لأن التساؤلات الخاصة بفراغ جبل الموتى من المقابر الحافلة بالآثار طبقا لكلام هيرودوت هو تشبع درامى للمشهد بالإضافة لأنه كلام غير حقيقى بدليل ظهور مقابر جديدة فى الفترة السابقة واللاحقة على كلام ماسبيرو فى أكثر من موقع. كما أنه لا يصح أن يدلل عالم الآثار بأقوال مقتبسة من هيرودوت على موضوع الحفائر الأثرية المكتشفة.

(١٠) بعد انتهاء مشهد علماء الآثار كان هناك مشهد العناوين باعتبار أن ما سبق من مشاهد هى مشاهد سابقة Avant titres على العناوين وكان مشهد العناوين هذا كالتالى

ظهور

(شاشة مظلمة)

عنوان

يوم حصر السنين

اختفاء

(فى الفجر المبكر)

جبل الدير البحرى

الأقصر ـ ليل

(صوت رياح خافت)

يتغير الضوء تدريجيا إلى فجر وتظهر شبورة خفيفة ..

باقى العناوين

تتلاشى الشبورة تدريجيا .. أول شعاع للشمس يلمس قمة الجبل .. الجبل فى وضح النهـار .. يتكاثف الضـوء .. تنمكش الظلال .. الظهـر .. تهب رياح مترية .. تنتشر ظلال المساء .. وتزحف حتى تغطى المكان .

(صوت الرياح يتصاعد)

(١١) بعد رفع الغطاء عن التابوت ألغى شادى بعض الأصوات التى كتبها وهى :

كورس من الرجال :

(يتمتمون)

- بسم الله الرحمن الرحيم .

- أشهد أن لا إله إلا الله.

- اغفر وسامح يا الله .

(١٢) فقرة تم حذفها :

كورس

- أنتم السابقون ونحن اللاحقون

(١٣) فقرة تم حذفها

القريب :

(هامسا بحنق)

- يوم وصولهم .. كان يوماً أسود

(١٤) فقرات ملغاة

بعد أن قال العم:

- لتشرّفا اسمه وترعوا قبيلته

(يقطع كلامه)

(يرتفع صوت عدو الخيل من جديد)

يقطع حديث العم يقف كل من ونيس والأخ والعم ساكنين

أصوات بعيدة

(أ) يأتى صداها من الجبل

- قف

- من هناك ..؟

الأخ يرفع نظره إلى الجبل. العم يقف بلا حراك متضايقا منتظرا توقف الصوت

أصوات بعيدة

(تجيب)

- حراس الجبل

فى الخلفية يرى حراس الجبل. عاليا على قمة الجبل

أصوات بعيدة (١) :

- مروا فى سلام

ويتصاعد صوت عدو الخيل

مرة أخرى .. ثم يختفى ..

الأخ ينظر بثبات تجاه الحراس ثم ينظر إلى عمه مفكرا .. ونيس وقد أطبق عليه الحزن لا يلاحظ أى شيء

صمت

(ولا يسمع سوى صوت نحيب الأم الخافت)

وقد ألغى شادى كل هذه الأصوات والجمل وانتقل إلى تكرار العم لجملته مرة أخرى كما كتبها

- تشرفان اسمه وترعوا قبيلته .. قبيلة السلايمة.

ومن الواضح أيضا أنه قد غير اسم القبيلة من السلايمة (نسبة إلى سليم) إلى اسم الحربات وذلك ابتعادا عن أى تشابه مع أسماء موجودة فى الأقصر ترتبط بقصة خبيئة الدير البحرى.

(١٥) كان من المفروض أنه مزج، واستبدله شادى بالقطع

(١٦) فى الأصل

- احتفظ بجرأتك هذه للأفندية والحراس الذين ينتشرون فى الجبل كالطاعون.

(١٧) بعد كلمة القريب: أسرعوا ألغى شادى تفاصيل كثيرة لصعود مجموعة الرجال الجبل وكلماتهم عن الحراس وبين دخولهم بئر المقبرة ووضع بدلا من كل ذلك كلمة العم: اتبعونى وألحقها بمشهد بئر المقبرة على الفور.. والتفاصيل الملغاة هى كما يلى:

صوت القريب :

(هامسا فى عصبية من على بعد)

- أسرعوا يا أولاد العم

يتقدم ونيس

حتى يتوقف إلى جانب عمه وأخيه مطيعا ..

كمن ينتظر الأمر بالتقدم

(لحظة سكون)

صوت القريب

(هامسا عن قرب)

- أسرعوا قبل أن يعودوا

يستدير العم، ويتقدم إلى الأمام فى وقار، مهموما، يصعد تجاه القريب، القريب يقفز من أعلى، ويتنفس بصعوبة .. ويمد يد المساعدة .. العم يمسك بها، وبمساعدة نبوته يتسلق الصخور إلى مستوى القريب القريب يمد يده ثانية إلى الأخ.

القريب

(هامسا)

- خذ يدى

ولكن الأخ يتجاهل مساعدته ، ويتسلق الصخور، أيد تتسلق صخرا منحدرا شديد النتوء.

(صوت تسلق)

(أصوات تنفس بصعوبة)

العم ..

يتصبب عرقا وهو يزحف صاعدا، شرخا منحوتا فى الصخر، يتوقف وينظر خلفه.

(صوت العم وهو يلهث)

القريب يتبعه .. وعن قرب يتبعه، ونيس وأخوه .. ينظر خلفه إليهما، ثم أعلى للعم المنتظر، ويزحف صاعدا إلى جانبه، العم والقريب يرقدان ساكنين منهوكى القوى، يرقبان ونيس وأخاه اللذين يتسلقان الصخور بخفة، يساعد كل منها الآخر على الصعود.

القريب

(برضا)

- لهم مخالب الإسود

العم وما زال يرقبهما .. يومئ موافقا ..

العم :

(وهو يتنفس بصعوبة)

ـ وعناد المهر الجموح .. ولكن أمامهم

الكثير ..

ويوشك العم على استئناف التسلق

(وقع حوافر خيل مرة أخرى)

العم والقريب ينظران بسرعة إلى أعلى .. ويجذبان عباءتيهما الداكنتين، ويغطيان رأسيهما .. ونيس والأخ يتسلقان فى عجل المسافة، القصيرة الباقية .. وينبطحان على الصخر عند أقدام عمهما .. وعلى الصخرة التى امامه تمر، مشاعل بعض حراس الجبل، على خيولهم .

صوت :

(صدى)

ـ مقبرة / ٤

صوت :

(يجيب)

ـ تمام ..

(صمت)

صوت :

(صدى)

ـ مقبرة / ٧

صوت :

ونيس والأخ وقد انكمشا متابعين النظر فى اتجاه الحراس.

(تتلاشى الأصوات ووقع حوافر الخيل)

ينزع العم والقريب عباءتيهما السوداوين وينظران فى كره ومرارة .. ويتضاءل الضوء المنعكس من المشاعل حتى يتركهم فى ظلام مرة أخرى.

القريب :

(هامسا)

ـ اللعنة على أيام الأفندية والحراس

يأخذون كل شىء ويسموننا نحن اللصوص

العم:

(يقاطعه بعنف)

ـ اخرس

القريب يدفن جبينه فى الصخر ويخبطه بعصبية عليه .. ليكبح جماح غضبه ..

القريب :

(بصوت يشبه الضجيج)

ـ اتركنى .. الغل يقتلنى ..

ولكن العم يرقد ساكنا .. الصخر ناظرا أمامه .. حتى يتلاشى الصوت تماما.

العم :

(آمرا فى حزم)

ـ ازحفوا ..

يلتفت لونيس والأخ فى سخرية لاذعة ..

ـ ازحفوا .. كالأفاعى ... كالضباع

كالعقارب .. سموها كيف شئتم

يزحف الأخ اليه طائعا وكأنه فى خدر.

ـ .. ذهب الدنيا فى هذا الجبل ذهب فوق

ذهب ..

العم ناظر أمامه بثبات يبدأ الزحف .. ويتبعه البقية .

ـ أكبر من شرف الافندية ..

وزمانهم..أقوى من حراسهم

وأسوارهم.. ازحفوا ورائى .. أنه لنا

قمة الجبل تشرف على قمم لا تنتهى

وفجأة ترتفع يد ..

ممسكة بالحافة ..

ويظهر رأس العم ..

يتلفت حوله فى حذر

ثم يعطى إشارة لمن يتبعونه

ويتسلق الجزء المتبقى ..

وينبطح مستويا على الصخر

ويزحف خطوة ..

ثم يتوقف

ويتلفت حوله فى حذر مرة أخرى

الأخ وونيس ..

يرتفعان إلى الحافة التى وراء العم والقريب يتبعهما

الثلاثة يزحفون دون العم

ويصلون إلى الحافة المقابلة

وبواسطة حبل ..

يهبط واحد تلو الآخر

وبخفة يظهر العم من جديد ..

يراقب محدقا فى الإتجاه الآخر

مغطيا نزولهم ..

ثم ينظر العم خلفه فى اتجاهم.

الصخور الشاهقة ..

القريب والأخ وونيس ..

وهم معلقون فى الهواء

أثناء هبوطهم بواسطة الحبل

يختفون بين فجوات الصخور العمودية
وعاليا على القمة ..
العم ما زال يخطبهم ..
ثم يغير موضعه .

القريب والأخ وونيس
أثناء هبوطهم بين فجوات الصخر
العمودية ..
القريب
يلمس الارض ..
فنرى هضبة مختفية تتوسط الصخور
(موقع التصوير الحقيقى الأقصر)
بينما يظهر الأخ وونيس هابطين ..
القريب يقترب ..
ناظرا إلى أعلى ..
فيرى العم عاليا على القمة ..
وهو يبدأ الهبوط ..
ينظر القريب خلفه إلى الأخ وونيس
ويشير إليهما أن يبقيا فى مكانهما ..
ونيس والأخ واقفان قرب
جانب الصخرة ..
وهما يحولان النظر من العم إلى القريب
فى صمت ..

القريب ..
يستدير ويتحرك فى فضول
تجاه حافة الهضبة ..
ثم ينظر إلى أسفل ..
ونيس والأخ واقفان بلا حراك
وهما ينظران إلى أعلى .. منتظرين
تظهر قدم العم هابطة ..
يسقط على الأرض ..
ولكنه يتعثر ..
ويوشك على الوقوع
يصل ونيس إلى العم ..
مساعدا إياه على استعادة توازنه
ثم يخطو للخلف إلى مكانه السابق
وكأنه قد أنجز واجبا معتادا
العم ..

وقد تأثر لهذه اللمحة غير المتوقعة
ينظر بعيدا للحظة وهو يفكر
وبسرعة يتجه القريب
إلى الحبل
(الذى كان يستعمله العم فى الهبوط)
ويخبئه بين الصخور ..
يتحرك العم إلى الجانب الصخرى
ويلحق به القريب
ويركعان بجانب كتلة حجرية
عن قريب من ونيس والأخ ولكن دون
أن يلحظاها ..
ويبدآن فى تحريكها ..

ونيس والأخ
وهما ينظران إلى الكتلة الحجرية
فى دهشة ..

أيدى العم والقريب تزيل الكتلة الحجرية
فيكشف عن بداية بئر مظلمة
(البئر التاريخية الحقيقية ـ القرنة)
(صوت الكتلة الحجرية)
ويرى خلال النظرة العمودية إلى أسفل
مستطيل داكن مظلم ..
نحت فى صخر الهضبة ..
يكبر المنظر حتى يملأ الظلام الشاشة ..

وهكذا يتضح أن شادى قد حذف الكثير من تفاصيل المشهد التى كتبها واكتفى بما تم سرده فى نص السيناريو المعروض .. وأغلب الظن أن ما دعاه إلى ذلك هو جملة أسباب نوجزها فيما يلى :

أ ـ ربما كانت أغلب هذه التفاصيل المحذوفة توضح بجلاء لأعين الشقيقين أن هذا العمل الذى يقومان به غير مشروع، وأن هناك أفندية وحراساً فى جانب ولصوصاً فى جانب آخر وهو ما جاء ذكره على لسان القريب. ولعل شادى قد اكتفى دراميا بجانب التوجس فى جملة الشقيق الأكبر الذى تساءل عن سر اختيارهم لهذا الطريق الذى هو، للماعز وليس للبشر.

وأيضا حتى تتضح المفاجأة أمام أعين ونيس داخل المقبرة بعد ذلك عندما يجرد العم الموحياء من قلادتها ببلطة ويطلب منهما الذهاب بها إلى أيوب التاجر، فتصبح الحقيقة واضحة أمام أعينهما وهى أن أباهما كان لص آثار. وعندما يصبح الحوار مكشوفا إلى هذا الحد قبل مشهد المقبرة، لابد أن يفقد الإرهاص الدرامى معناه وسحره فى الوقت نفسه.

ب ـ بالطريقة نفسها فإن ذكر العم لذهب الموتى عند ندائه لأولاد أخيه أن يزحفوا كالأفاعى فإن فى بطن الجبل ذهبا ينتظرهم ، أمر يفقد كل سحر للمفاجأة التالية فى المقبرة عند رؤية القلادة الذهبية سواء بالنسبة للشقيقين أو حتى المتفرج نفسه.

جـ ـ المشهد يحتوى على تفاصيل كثيرة للصعود إلى قمة الجبل ثم دفع كتلة صخرية للوصول إلى بئر المقبرة، وذلك أمر علاوة على أنه لا يعطى أى طبوغرافية للمنطقة لكى يميز المتفرج موقع المقبرة فى جبل الدير البحرى، فإنه يعد ثرثرة لاطائل منها كان شادى ـ وهو المشهور عنه بالإيجاز والتلخيص الشديد ـ ذكيًا فى التخلص منها والدخول مباشرة فى المشهد التالى.

د ـ ربما كانت التفاصيل الكثيرة التى دونها شادى للوصول إلى بئر المقبرة كان هدفه الأساس فيها إظهار مدى صعوبة الوصول إلى هذه المقبرة المجهولة والتى قام فراعنة الأسرة الواحدة والعشرين باختيارها لدفن مومياوات الفراعنة العظام فيها وإعادة تكفينهم. وهذه الصعوبة تبدو منطقية، وإلا كان الحراس أو الأثريون قد اهتدوا إليها بسهولة. لذا كان إظهار هذه الصعوبة البالغة فى الوصول إليها من الأمور التى ترجح تبيانها، إلا أن الإطالة التى تواكب هذا العرض بالإضافة إلى شكل البئر العمودية فى مشهد المقبرة وصعوبته جعلت فى الإمكان الاستغناء عن هذا الجزء بالكامل دون أن يخل ذلك بالمعنى.

(١٨) أصل الجملة

العم :

ـ هل ينتظرنا ونيس هنا حتى نعود ؟

(١٩) أصل الجملة

ونيس

ـ جئت تنفيذًا لمشيئة أبى

(٢٠) جزء تم إلغاؤه بعد جزء اتجاه الجميع إلى داخل الممر .. وهو كما يلى:

ونيس يؤخذ ..

بينما ينعطف إلى ممر مهدم آخر

وضوء المشعل يصل إليه ..

الأخ ..

يتحرك عبر الممر ..

وبعد فترة ..

ينظر من فوق كتفه ..

(وقد تملك منه بعض القلق)

تجاه ونيس ..

ثم يستدير أمامه عندما يصل إلى المشعل

عند نهاية الممر .. ثم ينعطف

ليكشف عن القريب واقفا بلا حراك

ينظر وقد خفض عينيه ..

ونيس يصل إليه ..

وينعطف فى ممر قد رسمت على

جدرانه أشخاص غريبة .. مرسوم

على الجدران ..

ثعابين ..

أشخاص بوجوه حيوانات ..

ثعالب ..

ظلال هؤلاء الذين يسيرون

أمام ونيس تغطى أجزاء

من هذه الرسوم .. كل حين وآخر

حتى تصل إلى غرفة سقفها منخفض ..

ويبدو أن شادى قد قام بإلغاء تلك اللقطات على اعتبار أن دخول العائلة المقبرة بغرض سرقتها وتحت ضوء المشاعل لن تمكن الصبية الصغار ونيس وأخاه من التطلع إلى الجدران، واكتفى برؤية انعكاس ضوء المشاعل على المناظر المصورة على التوابيت المكدسة على الأرض، وهو الأمر المنطقى هذا علاوة على أن المقبرة وهى الخاصة بالأسرة الحادية والعشرين للملكة نسخنسو زوجة بلوجم الثانى والتى تم اغتصابها أساسا من الأميرة نحابى والتى كانت متزوجة من الفرعون أحمس، كانت عبارة عن قاعة منقورة فى الصخر دون أية نقوش، وقد ذكر لى المهندس صلاح مرعى أن شادى لم يذكر له أبدا أنه يرغب فى نقش جدران ديكور المقبرة التى تم تشييدها.

(٢١) فقرة مضافة .. من أول «منذ سنوات وأنا أحمل أشياء لأيوب» وحتى .. «ألا يوجد من يقلقه ضميره فينطق» .. وإضافة هذه الجمل فيها ذكاء شديد من شادى فمن غير المعقول ألا يتعرض الشابان لرؤية هذه الآثار من قبل إذا كانت هذه هى مهنة أبيهم .. لذلك فقد صاغها بأنه كان يحمل هذه الأشياء ولكن لم يكن يعرف مصدرها باعتبار أن ذلك سراً طبعا وهذا أمر منطقى وطبيعى.

(٢٢) فقرة ملغاة .. قبل أن يرد القريب على الأخ بكلماته..

فى القاعة ..

الأم ترفع نظرها فى بطء إلى الأخ

باحثة فى ريبة عن مدلول لكلماته ..

الأم :

ـ أين ونيس ..؟

وقد أجل شادى هذا السؤال فيما بعد حتى لا يفقد إيقاع تبادل الكلمات بين الأخ من ناحية والعم والقريب من ناحية أخرى.

(٢٣) هذه الفقرة كانت كصوت مسموع Sound off على صورة لونيس وهو مستند إلى الحائط فى الممر، ولكن شادى أخر هذا التأثير إلى أن ترد الأم لتقول.. ويشرف الدار ..

(٢٤) أصل الجملة ..

ـ مائة لم تأكلك أنت لو جاءت ..

(٢٥) أصل الجملة ..

- فلتـفكش أنت أولادك عندمـا يسـألونك يومـا مـا .. لماذا يلعن اسم سليم فى كل الوديان حولنا ..

(٢٦) فقرة محذوفة قبل ذلك وهى ..

فى الممر ..

ونيس واقفا «بلا حراك»

شبح أسود عند ضوء فتحة نهاية

الممر ..

صوت الأم :

(بحنان)

- إنه أصغر من أن تتركه وحيدا مع كل أحزانه ..

ونيس يتحرك مترددا تجاه القاعة ..

(٢٧) أضيفت هذه الجملة على لسان الأم ولم تكن موجودة فى النص

(٢٨) عبارة محذوفة فى جملة الأم ..

- الدنيا ظلام هنا .. هل رأيته منذ أن ..

(٢٩) عبارة محذوفة فى جملة الأم ..

- تكلمت معه إذن .. كان معجبا به ..

(٣٠) عبارة مضافة إلى جملة الأخ لم تكن موجودة فى النص

- .. إن عـقلى المضطرب لا يقـدر على الصمت

(٣١) عبارة محذوفة فى جملة الأم ..

- كان شريكا ايامى .. كان لى الراعى..

(٣٢) فقرة ملغاة بعد هذه الجملة وهى كما يلى :

الأخ يجذبه بحزم من ..

فتحة جلبابه

الأخ :

(بازدراء)

- أنت تماما مثلهم ..

الأخ يدفع بونيس بعيداً ..

ويقف يرتعد غضبا ..

- كالغرباء نفترق .. كل له طريق ..

الأخ يستدير ويسير

مبتعدا إلى الخارج ويختفى ..

بينما يركع ونيس حيث سقط

حانيا رأسه ..

ويبكى فى صمت ..

(٣٣) بعد ملء الشراع للشاشة كتب شادى الانتقال إلى اللقطة التالية لليدين الزرقاوين عن طريق المزج ولكنه ألغى ذلك.

(٣٤) مدون فى السيناريو (أحد تماثيل ممنون) ويبدو أن شادى غير المكان إلى معبد الرامسيوم، لأنه عند وقوف ونيس بعد سماع صفارة المركب، وتكون زاوية الكاميرا من أسفل، يصبح رأس ونيس تماما متطابقا مع جسد التمثال الخاص برمسيس الثانى الواقف فى المعبد وهو بدون رأس، وهو أمر ملئ بالإيحاءات العديدة.

(٣٥) عبارة مضافة إلى جملة القريب لم تكن موجودة فى الأصل .. (فهو الوحيد الذى يعرف السر) وأهميتها فى أنها تؤكد على أن السر محصور بينهم الأربعة: العم /القريب - الأخ - ونيس. وبما أن الأخ قد قتل فى المشهد السابق، فيصبح ونيس هو الوحيد بخلاف المتحدثين طبعا. وربما أيضا تعطى هذه العبارة إشارة أو تلميحاً من القريب بالرغبة فى التخلص من ونيس هو الآخر.

(٣٦) فى السيناريو مكتوب: «يقول لهم شيئا ما» .. ويبدو أنه أضاف العبارة حتى يؤكد على المشهد التالى الذى يجمع بين أبناء العم ومراد بعد ذلك.

(٣٧) فى الأصل غير ذلك وهو كما يلى :

مراد :

(بدهشة)

- أرحل ..؟ ولم أرحل .. سـوف أفـتح دكـانا صـغـيـرا قـرب الميـنا .. وها قد جاءت معى ابنتا عمى تساعدانى ..

(ينظر بحنان للبنتين)

فتيات مخلصات ..

(يقدمهن)

زينة .. ووسيلة ..

وقد قام شادى بتغيير الحوار كما وضحنا، فجعل فتح الدكان مرتبطا بقدوم الأفندية، وركز فقط على شخصية زينة باعتبارها هى الضيفة، وألغى اسم ابنة العم.

(٣٨) فقرات ملغاة من هذا المشهد بعد اقتراب الباخرة النيلية :

يظهر أحمد كمال ومساعدوه وقبطان

المركب واقفين على سطح الباخرة

النيلية ..

مراد والفتاتان

يقفون ويراقبون الباخرة ..

زينة :

(مشيرة فى فرح)

- مراد .. انظر كل هذا العز .. الغرباء الأثرياء ..

مراد :

(بتمعن)

- أثرياء .. هم حقا .. يا زينة ..

(ينظر إليها مصححا)

أما غرباء .. لا ..

هم الأفندية يا زينة البنات ..

مثل هؤلاء الرجال الأقوياء لا يجب

أن يقتلوا عنا غرباء ..

وسيلة :

- هم غرباء .. بالنسبة لنا .. حتى الآن

زينة تضحك بحياء وتستدير بخجل.

ولكنها تلاحظ ونيس ..

فتتوقف مضطربة ..

ثم تلتفت إلى مراد ..

زينة :

(تناديه هامسة)

- ابن كبير السلايمة ..

مراد يؤخذ ..

يستدير متلهفا حوله باحثا ..

مراد :

(هامسا بسرعة)

- اسكتى ياغبية

حتى يرى ونيس ..

يتغير تعبير وجهه ..

وينحنى لونيس محييا بطريقة

مبالغ فيها ..

ومن الواضح أن شادى قد قام بإلغاء هذا الحوار على اعتبار أن تقديم الأفندية مرة أخرى أمر لن يضيف جديدا ، ومسألة الإيحاء بغوايتهم عن طريق زينة ووسيلة أمر مكشوف لن يضيف لشخصية الفتاتين أكثر . ومن المحتمل أن الوصول إلى جعل شخصية زينة شخصية صامته لا تنطق - وبالتالى إلغاء كل هذا الحوار - تبدو بجمالها وسط كل هذا - الجو وفيما بعد كشىء ملىء بالأسرار بالنسبة لونيس ، ربما كان دافعا قويا لشادى للأخذ بهذا الاتجاه.

(٣٩) فى الأصل ..

مراد :

- البدوى بك وحراسه .

(٤٠) فى الأصل ..

مراد :

- سوف نرى أياما عجيبة ..

(٤١) فقرة ذهاب خيل البدوى والحراس إلى السفينة لاستقبال أحمد كمال كانت سابقة على حوار ونيس مع مراد فى السيناريو ، ولكنه تم تأخيرها إلى هذه المنطقة فى الفيلم وهى مسألة ترتيب وتوقيت لا أكثر .

(٤٢) فى الأصل كان هناك تعليق من مراد نسمعه كصوت خارج الكادر على ما نراه ، أى أن الكاميرا من موقع وقوف ونيس ومراد.

صوت مراد :

(بحركة تمثيلية)

- ألطافك يارب .. رئيس الأفندية بنفسه.

(٤٣) ينهى شادى المشهد بتوديع الممدتين ومرافقيهم لأحمد كمال والكاميرا تنتقل من وجوه المجاميع إلى جذوع النخل إلى الفضاء ثم مزج للمشهد التالى .. ويكتب شادى (نهاية الجزء الأول) .. وقد ألغى شادى المزج كما أنه أنهى هذا المشهد بلقطة ونيس الواقف كتمثال جامد ، وهذه الفقرة الأخيرة غير مكتوبة فى النص الأصلى بل تم نقلها بناء على لقطات الفيلم.

(٤٤) عبارة ملغاة

ونيس :

- وهذه كتفه ..

(٤٥) فى الأصل ..

الغريب

- هذه كف تقبض على قدر .. لن تُقرأ أبدا

ونيس :

- أى قدر تُقرأ فى كف منَ حجر؟

(٤٦) فى الأصل ..

الغريب :

- جيوش تسير إلى لامكان.

(٤٧) المفروض أن هذه العبارة كانت على لسان ونيس يكمل بها عبارات الغريب ، ولكن فى الفيلم قال الغريب العبارات الثلاث كلها.

(٤٨) فقرة مضافة فى الفيلم لك توضح أن رجال القبيلة ينفذون وصية العم (راقبوه عن بعد) ويصبح الأمر منطقيا عندما يتعرض الغريب للضرب بعد ذلك على يد القبيلة .

(٤٩) فقرة ملغاة .. بعد نداء الملاحظ ..

ونيس لا يتحرك

الغريب

(مشجعا ونيس)

- تعال ..

ونيس

(مترددا)

- آ .. آ.. لدى أشياء أخرى

ونيس يهم بأن يستدير ..

والغريب يمسك بذراعه ..

صوت الملاحظ :

(فى الخلفية)

- هيه .. ما اسمك؟

يستدير الغريب نحو الملاحظ

وقد نفذ صبره ..

الغريب :

(للملاحظ)

ـ انتظر .. صبرا ..

وقد نفذ شادى المشهد بأن جعل معسكر الأفندية أسفل تل عالٍ بعيدا عن ونيس والغريب ، ولكننا نراه ، ويأتى صوت الملاحظ عاليا فى صدى وهو يقول : تعالوا .. اقتربوا ..

(٥٠) فقرة أخرى ملغاة بعد توديعهم لبعض ..

يجرى الغريب بضع خطوات ثم

يقف ويستدير ..

ينظر معتذرا نحو ونيس

الملاحظ :

ـ أسرع

الغريب يلقى نظرة سريعة على

الملاحظ وقد نفد صبره ثم ينظر

خلفه إلى ونيس ..

الغريب :

(فى عجلة)

ـ سلام لك يا أخى

يستدير الغريب ويجرى نحو

البوابة ..

الملاحظ :

(ويسمع صوته خافتا)

ـ اسمك ..؟

من داخل معسكر الآثار ..

صوت :

(صوت خافت)

ـ اسمك ..؟

البوابة تقفل ..

ويترك ونيس بالخارج ..

وحيدا .. وسط منظر

أجرد خالٍ ..

ونيس ..

يتحرك ببطء عبر السور

ويراقب ما يجرى بالداخل ..

(صوت العمل يتصاعد تدريجيا)

ويراقب ما يجرى بالداخل ..

فى المعسكر

الأفندية وهم يعملون ..

يقرءون ويسجلون ويكتبون

والملاحظ أن شادى ربط هذا المشهد ، والمشهد التالى الذى يجمع فيه بين أحمد كمال وونيس فى السيناريو ولكنه فى الفيلم جعل معسكر الأفندية فى العمق وبعد ذهاب الغريب ناحية المعسكر بدأ المشهد التالى بهضبة ببيان الملوك ثم جلوس أحمد كمال أمام خريطة المنطقة وبهذا فصل بين تتابع الأحداث «وجعلنا ندخل معسكر الأفندية عن طريق نقلة بصرية بين شكل جبال وادى الملوك فى اللقطة وشكلها فى الخريطة الطبوغرافية أمام أحمد كمال داخل المعسكر ..

(٥١) عبارة مضافة على لسان أحمد كمال يستهل بها المشهد..

(٥٢) أضاف شادى هنا حوارا بين البدوى وأحمد كمال لم يكن موجودا فى السيناريو على الإطلاق بدءا من «لقد سلكت كل ممرات هذا الجبل وكلها مهجورة..» حتى «كل هذه المنطقة تحت حراستنا» ويبدو أن شادى قد استشعر بأن أزمة الفيلم يجب أن يتم التأكيد عليها ببعض العبارات التى تبرز هذا المعنى .. وهوالصراع بين الأفندية ولصوص الآثار فالأول يحاول الوصول إليها للحفاظ عليها والثانى يعرف مكانها ويحاول سرقتها .. كم أن هذا الحوار المتبادل قد أصبح مدخلا طيبا للكلام عن الحضارة المصرية وعظمتها التى تقال بعد ذلك.

(٥٣) استبدل شادى فقرة فى السيناريو يتحدثون فيها عن منازل القبيلة ، بدخول صوت النواح والحديث عن وفاة كبيرهم .. والفقرة كانت كما يلى :

البدوى ينظر بعد لحظة سكون

إلى موقع آخر ..

البدوى :

ـ هل رأيت مساكن تلك القبيلة ؟

أحمد كمال يتابع نظرة البدوى ..

أحمد كمال

(بدون اهتمام)

ـ نعم

فيرى بيوت قبيلة سليم ..

(القرنة)

البدوى .. يضع قدميه

بثبات على مقعد صغير أمامه

البدوى :

ـ إننى أراقبهم .. وأنتظر ..

(٥٤) فى الأصل .. قبيلة السلايمة

(٥٥) فى المشهد كله يكتب شادى اختفاء أو ظهور زينة أو ونيس خلف التلال ، وقد تم استبدال الكلمة بالمصاطب طبقا لما ظهر بالفيلم .

(٥٦) بعض العبارات الملغاة فى بداية المشهد

مراد :

ـ معذرة ياسيدى .. فإن ابنة عمى فتاة طائشة ..

(بأبوة)

ـ اذهبى يازينة البنات .. لا تلقى هكذا

أمام السيد ونيس.

(٥٧) الحوار المتبادل من جملة مراد «أتريد أن تعرف لم جاءوا» إلى «وطبعا أنت خير من يعرف .. الجبل كله ملك لك» حوار مضاف إلى السيناريو الأصلى وشادى هنا يعطى منطقية للصراع الدائر بين الأفندية ورجال القبيلة فالكل يعمل على معرفة أسرار الآخر.. أحمد كمال يسأل عن القبيلة، وونيس والعم يتنصتون ويعرفون من الآخرين سبب مجىء الأفندية فى هذا الوقت من السنة .. وبذلك يصبح للأمور منطقها الدرامى وسخونتها الملتهبة..

(٥٨) أضاف شادى حوارا متبادلا بين أولاد العم وونيس داخل وكر مراد، ألمح الحوار فيها إلى أنه زعيم القبيلة الآن وأنه تحت المراقبة حيث صارحوه بما رأوه من كلامه مع الغريب والحوار المضاف من جملة «لا تشغل بالك بالأفندية..» وحتى «لست فى حاجة إلى كلماتكم لكى أعرف من أنا..»

(٥٩) فى الأصل...

ابن العم

ـ انس أحزانك يا ونيس.. لن يعود أبدا
مادمت أنت وأخوك قد أصبحتما الآن
رأس قبيلتنا.

وقد ألغى شادى عبارة: «أنت وأخوك قد أصبحتما الآن رأس قبيلتنا» فمن غير المعقول أنه فى ظل جو التآمر هذا ومعرفة مقتل الأخ الأكبر، ويتم إلقاء مثل هذه العبارات من أولاد العم ولو على سبيل التمويه.

(٦٠) قدم شادى عبارة «أغضب على أيوب..» وجعلها ومراد يناولان ونيس تمثال الشوابتى ثم وعد عبارة لا تخرج فى هذه الريح العاصف، جعلها منطقة دخول زينة، أى أنها فى السيناريو الأصلى فى ترتيب عكسى.

(٦١) مشهد العاصفة.. أضيف إلى بدايته منظر ضرب الغريب الذى لم يكن موجودا بالسيناريو، ونفاجأ بالغريب بعد ذلك فى مشهد المعبد وهو ممزق الملابس على أساس أن نستشف ما حدث.. أما المناظر التى سبقت منظر سفينة أيوب فى هذا المشهد فقد تم الاستغناء عنها وهى كما يلى:

الجبل..

وعاصفة ترابية.. تقتلع الشجيرات

وتتقاذفها الرياح..

الأرض والجبل يصعب رؤيتهما..

ومن الصعب التعرف فى أى ساعة

من النهار نحن..

العين الذهبية..

ويد رجل ملثم.. يلفها فى قماش

وهو يجرى..

الرجل الملثم يختفى فى تراب العاصفة..

موكب من أهالى القرية يمر عبر الشاشة.

يحمون أنفسهم من العاصفة..

أصوات:

(فى قلق)

ـ يا نذير الشؤم..

الماشية تتجمع محتمية ببعضها بعضا

الطيور تهبط من السماء وتختبئ

بين الأشجار

ونيس يجرى وحيدا..

مقتربا وسط العاصفة..

أم تغطى طفلها فى عباءتها

... ويتبعها آخرون..

يظهر ونيس شاقا طريقه خلال

الموكب.. ويستأنف طريقه..

يحمى نفسه من دفعة قوية من

التراب.. تحجب كل شىء.. لكن

ونيس يستمر فى عدوه..

حتى يقف لاهثا..

(٦٢) قام شادى بتغيير المشهد خلافا لما كتبه، فبعد وقوف أيوب على ظهر الباخرة يكتب شادى أنه على الشاطئ ويأتى إليه المساعد ويجرى بينهم الحوار المكتوب.. أما الفيلم فإن هذا الحوار يتم فوق ظهر الباخرة ولا يتم نقل أيوب إلى الشاطىء إلا بعد ظهور الرجل الملثم فى الأفق.. وهذا أكثر منطقية فلا ضرورة لانتقال أيوب إلى الشاطىء إلا إذا حضر رسول القبيلة بالفعل وخاصة بعد معرفته بهذه الظروف المفاجئة.

(٦٣) فقرة ملغاة قبل هذه:

رجال أيوب يقفون على مضض..

رجال أيوب:

(بعصبية)

ـ يا سيد..

(أعلى)

يا سيد.. فلنرحل قبل الظلام..

(٦٤) حوار مضاف من «أعدها إلى يا ولدى» إلى «توقف يا أفعى».

(٦٥) أضاف شادى عبارة «أنت سبب كل هذا الشقاء» ليصبح الرد بعد ذلك «تريد أن تتعامل مع مراد» أكثر منطقية.

(٦٦) من رقدة ونيس على الشاطئ إلى رفع رأسه ثم بعد ذلك إلى نهوضه كتب شادى الانتقال عن طريق المزج، ولكنه ألغى ذلك واستخدم القطع.

(٦٧) قام شادى بإلغاء منظر تمت كتابته بعد نهوض ونيس من على الشاطئ بعد ضربه وهو كما يلى (قبل أن يرى القارب ذا الكفين):

الباخرة النهرية..

ترى من بين أعواد الغاب الطويلة

ونيس يقترب تائها..

على السطح..

أحمد كمال فى تفكير عميق..

يمشى ببطء، جيئة وذهابا..

ثم يقف عند السور..

وينظر إلى أعلى تجاه الجبل

الجبل يرقد فى سلام

كخيمة ضخمة..

حاويا ما أؤتمن عليه..

ونيس.. كمن وقع فى فخ..

يستدير..

غير قادر على النظر..

إلى الجبل أو الأفندى..

ويسير مبتعدا

(النهر فى الخلفية)

ويبدو أن شادى قد أدرك أن ظهور أحمد كمال مرة أخرى تشبع درامى أكثر مما يجب خاصة وأنه لا يضيف شيئا للأحداث الدرامية، بل مجرد ظهوره فوق السفينة.. ومن الواضح أن شادىّ كان يحاول الجمع بين المركب التى تحمل أثر الجريمة التى وقعت على أخ ونيس وبين المركب التى تحمل خصم ونيس العنيد ومتعقب سره.. وحسنا فعل بإلغاء هذا المنظر خاصة وأن ظهور أحمد كمال بعد ذلك على السفينة عندما أخذ ونيس القرار بإبلاغه بالسر قد أصبح أكثر تأثيرا وتكثيفا.

(٦٨) يذكر شادى هنا أيضا عبارة.. بأنوار معسكر الأفندية الآثار تتلألأ عند قدميه أن يحاول الربط مع معسكر الأفندية، ولكنه ألغى هذا الربط أيضا..

(٦٩) فى الأصل..

ونيس

(مناديا)

ـ استرح قليلا.. لا أقصد بك شرا.

(٧٠)كان أصل العبارة: لم جاءوا إلى هنا.. إن عندهم ما يوازى كل ما فى جوف هذا الجبل.. فقام شادى بتعديلها إلى: ماذا يفعل هؤلاء الأفندية.. وأخر العبارة الثانية ليضعها بعد قول ونيس: أجب عن ماذا يبحثون فيه..؟

(٧١) عبارة تم تقديمها وكانت مكتوبة بعد.. ملعون اليوم الذى خرجت فيه للحياة..

(٧٢) عبارة مضافة لم تكن موجودة بالأصل..

(٧٣) كان هناك حوار متبادل ـ بقية المشهد ـ بين ونيس ومراد بعد كلمة مراد: ماذا؟

ولكن شادى ألغاه كله، وهو كما يلى:

يقترب ونيس إلى الشاهد

تاركا مراد خلفه

ويقف أمام الشاهد برأس مخيف

ونيس:

ـ دم أخى.. أثقلنى بالعبء وثقتك أنت حتمت على التصرف.. أنا اليوم وحدى.. ومصيرى.. فأقبل على ما عزمت عليه يا أبى.. وارقد فى سلام..

ثم يتحرك ونيس مبتعدا ببطء

ولكن بإصرار..

مراد مندهشا.. يتبعه بخفة..

مراد:

(مشجعا)

ـ قدنى يا سيدى إلى الطريق.. سوف أتبعك كظلك.. سأهب لك حياتى..

ويتحركان إلى أبعد وأبعد..

ونيس ثابتا فى صمت..

مراد يثرثر ويثرثر مبتهجا..

(صوت مراد يتلاشى إلى أخفت)

ـ إنك غير أبناء عمك بوقاحتهم..

أنت غيرهم..

(٧٤) عبارات مضافة غير موجودة فى الأصل.

(٧٥) بعد فرار مراد كان مكتوبا فى الأصل.

ينهض ونيس.. ويتحرك تجاه

الباخرة النهرية.. فى خطى ثابتة

ونيس:

ـ أين رئيسكم..؟

(٧٦) التفاصيل منذ إطلاق أعيرة النار وظهور البدوى بك وأحمد كمال وحديثهم مع ونيس واكتشاف أنه ابن سليم ثم صعوده للسفينة، كلها مضافة إلى السيناريو ولم تكن موجودة فى الأصل بهذا الإسهاب. فلم يدون شادى إلا وصول ونيس (البدوى بك لم يكن موجوّدا فى المشهد أصلا) وسؤاله لأحمد كمال: لماذا جئت بكل هذه العدة.. ثم تعريفه بنفسه على أنه ابن سليم، ثم يطرح على أحمد كمال ـ ألا ترحب بوجودى فى دارك، ويصعد إلى السفينة.

(٧٧) بعد صعود ونيس للسفينة ولقاء مع أحمد كمال، يضيف شادى منظراً لجلوس ونيس مع أحمد كمال فى الكابينة وقد قام بإلغائه طبعا وهو كما يلى:

وفى حجرة خشبية خافتة الضوء

جلس ونيس فى مواجهة

أحمد كمال

ونيس:

ـ منذ اليوم الذى رأيتهم فيه.. عرفت المرارة والأحزان.. وضاع منى كل ما أحببت.. لم يبق لى سوى جدران.. لا أعرف كيف أقرؤها..

أنت تقرؤها..

وحتى الأحجار.. التى عشت حولها..

تبدو وكأنها تنظر بعيدا عنى..

هم لك.. أناس تعرفـهم بالاسم.. وهم

لى.. غرباء..

(٧٨) تم تغيير المشهد الأخير جذريا وأضيفت إليه معلومات تاريخية على لسان أحمد كمال وكذلك قراءة لنصوص مدونة فوق التوابيت، والحوار بين أحـمـد كـمـال والبـدوى بك عن سـبـب وجـود كل هذه الأسـرات فى تلك المقبرة.. والأصل كان كما يلى:

شرارة تندلع من صخر الجبل..

بينما خيول الحراس تندفع صاعدة

إلى قمة الجبل..

بلا المقبرة..

رجل ممسك بمشعل ينظر إلى..

داخل المقبرة..

ثم ينظر إلى أعلى مأخوذا

إلى زملائه..

الرجل:

ـ ألا تصدقه عين..

أقرأ أسماءً خالدة على مدى

الرؤيا..

فراعنة.. أخفوا عند السقوط

إمـبـراطوريتـهم منذ ثلاثة آلاف سنة

وليسوا فراعنة الأسرة الحادية والعشرين

فـحـسب.. وإنما فـراعنة الأسـرة

العشرين.. والتاسعة عشرة.. والثامنة

عشرة.. والسابعة عشرة..

الباخرة تضج بالحركة والصخب.

ـ يجب نقل المومياوات فورا إلى القاهرة

يسمع ونيس ذلك.. فيندفع

نحو الجبل

أحمد كمال يهرول داخلا إلى

غرفته.. مبتهجا بكشفه..

وفجأة يتذكر ونيس..

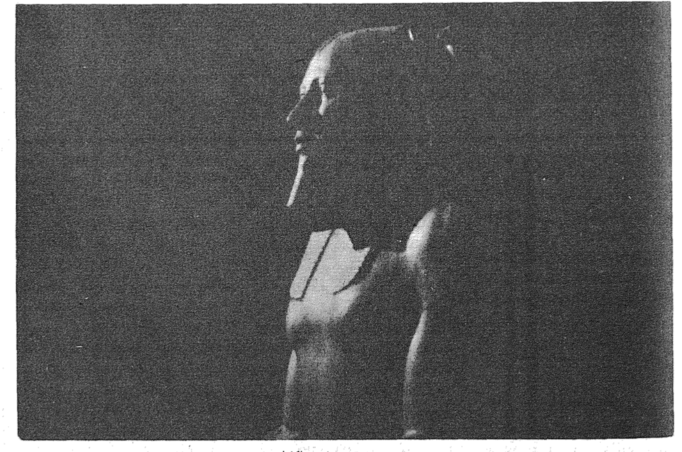
ويبحث عنه فى كل مكان..

ولكن لا يجد سوى قطرة دم..

المكان الذى جلس فيه

وينتقل شادى بعد ذلك إلى وصف رجال القبيلة ومحاولتهم الوصول إلى موكب التوابيت.

(٧٩) مشهد مهاجمة القبيلة للموكب، كان مكتوبا بالسيناريو بطريقة: أن العم يراقب الموكب وأصوات تنادى بأسماء الفراعنة مثل رمسيس الثانى وتحتمس الثالث وكأنها تتمم على التوابيت المحمولة إلى القاهرة.. وقد ألغى شادى ذلك باعتبار أنه ذكر تلك المعلومات داخل المقبرة، وخصص منظرا كاملا لوقوف رجال القبيلة بين المصطبتين ومطالبته العم لأولاده بمهاجمة التوابيت.. وهناك شيء آخر أنه عند ظهور القرويين والنساء ليصاحبوا الموكب، كتب شادى أن هناك أصوات بكاء من الأهالى تتعالى حتى تصبح كأصوات العويل من بعد.. (وهو ما حدث فى الواقع) ولكنه تخلى عن هذه الفكرة تماما وعبرت الموسيقى التى استخدمها عن حالة الشجن التى أرادها تماما.



من فيلم الاهرامات وماقبلها



تعقيب

يامن تذهب ستعود

مجدي عبدالرحمن

فإن الحديث عن فيلم المومياء لشادي عبدالسلام حديث ذو شجون، فيجب الاعتراف بأن تاريخ رؤيتي لهذا الفيلم لأول مرة وكان ذلك في السادس عشر من ديسمبر عام ١٩٦٩ في أحد العروض الخاصة بنادي السينما، كان نقطة تحول كبيرة بين رؤيتي واستمتاعي بالسينما المصرية قبل هذا التاريخ وبعده. لقد تمت رؤية الفيلم في ظل ظروف قاسية، فالوطن مثقل بالهموم والإحساس العارم بالقهر والهوان يملأ الصدور وأفواج كبيرة من شباب الوطن تقف في صفوف أمام سفارات المهجر. وبعد أن أضيئت أنوار القاعة فور لقطة الختام وفيها سفينة أحمد كمال باشا تبتعد فوق مياه النيل وكلمات مطبوعة تقول: «انهض فلن تفنى.. لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت..» بعثت أطياف شادي الساحرة عبر ساعتين من الزمن الثقة في نفوس الحاضرين، وأدرك الجميع أن الفن الجميل عندما يقدمه مفكر سينمائي بليغ مثل شادي والذي يحمل داخل عقله وقلبه تراث أجداده القدماء، فلابد أن تصل رسالته حقا إلى قومه وعشيرته.

كان شادي قد قرأ عن قصة اكتشاف خبيئة الدير البحري منذ الخمسينيات، ربما في كتاب العالم الأثري سيرام. وعندما ذاعت شهرة شادي كمصمم للمناظر والملابس وخاصة بالنسبة للأفلام التاريخية، بعث إليه المخرج البولندي كافاليروفيتش للاستعانة به في فيلمه الذي يزمع القيام بإخراجه وهو فيلم «فرعون» والذي يتناول قصة متخيلة تحكي وصول أسرة الكهنة.. الأسرة الواحدة والعشرين إلى الحكم بعد القضاء على آخر الرعامسة. وهناك في بولندا وفي وسط الغربة والثلوج، افتقد شادي وطنه الجميل وعاد ليقرأ هناك قصة المومياوات الملكية بالدير البحري واكتشافها (سمير فريد، ١٩٧١ - ١٩٧٢، ٢٢) ويبدو أن هذه القصة المثيرة ألهمته كثيرا لكي يضع وقتها أول الخطوط لسيناريو فيلمه المرتقب خاصة وأنه كان يزمع أن ينتقل لحرفة الإخراج السينمائي بعد أن لاحظ أن مناظره السينمائية المنفذة لا يتم تصويرها بالطريقة التي كان يود أن تظهر بها. وبدأت الخطوط تتشابك لتكتمل في النهاية قصة ظهور فيلم «يوم أن تحصى السنين» أو «المومياء» كما اشتهر به. ولعلي أنتهز فرصة هذا المقال لكي أشرح فيه بعض الجوانب التاريخية والفنية؛ والتقنية المتعلقة بهذا الفيلم والتي ربما قد تساعد القارئ على تفسير بعض الأبعاد التي يتضمنها عمل شادي.

١ - نشأة علم المصريات

بعد ثلاثين أسرة حاكمة بدأت من الألف الثالثة قبل الميلاد، انزوت الحضارة المصرية



من فيلم الكرسى

القديمة إثر دخول الإسكندر الأكبر عام٣٣٢ ق. م ومن بعدها أصبحت مصر أسيرة الحكم الهيليني. ولمدة تقرب من الثلثمائة عام وبعد مصرع كليوباترة وقعت مصر تحت الحكم الروماني وتطول المدة هذه المرة إلى مايزيد على ستمائة عام. ويحاول كهنة مصر القديمة خلال كل تلك الفترة أن يحفظوا كتب مصر المقدسة القديمة من خلال نقوش المعابد التى بنوها تحت نير المستعمر. وتأتى المسيحية ليعتنقها قبط مصر ويتخذون من اللغة المصرية القديمة أساسا لكتاباتهم مع فارق استخدامهم للحروف اليونانية. ولكن مع الفتح العربى لمصر وانتشار دواوين الحكومة وإداراتها فى الأقاليم، تراجعت كل هذه اللغات واندحرت لتصبح اللغة العربية هى لغة البلاد.

ويتكلم الرحالة العرب عن تلك الآثار القديمة التى تضمها أرض مصر وكأنها تحتوى على ضروب من السحر والشعوذة. ويحاول الخليفة المأمون فتح سرداب فى هرم خوفو إيمانا منه بوجود كنز من الذهب بداخله (إدوارز، أ. س، ١٩٥٦، ١٣٣) بل ويأتى رجل يطلق عليه صائم الدهر يحاول أن يشوه وجه أبى الهول وذلك رغبة منه فى تغيير أشياء من المنكرات (على مبارك، ١٣٠٥ هـ، ٤٤) وتأتى فترة المماليك فى مصر ويصبح أهل البلاد أغرابا فى أوطانهم ووسط كل هذا التفكك تصبح مصر تابعة للحكم العثمانى.

ويجىء نابليون بعدته وعتاده عام ١٧٩٨ يبغى أن يصنع لنفسه إمبراطورية فى الشرق فى الحملة الفرنسية المشهورة على مصر. وبعيداً عن كل الأهداف السياسية والعسكرية فإن أهم إنجاز يمكن تذكره لهذه الحملة هو ما قام به مجموعة من العلماء الذين اصطحبهم نابليون معه، من تسجيل لكل ما وجدوه فى مصر من آثار، وقد نشروا هذه التسجيلات فى كتاب شهير عرف باسم وصف مصر، من تسعة عشر مجلدا، والذى يعتبر احدى الدعامات الأولى التى قامت عليه دراسة علم المصريات (wilson, J. A, 1964, 14f). وقد سلط هذا الكتاب الضوء على الآثار المصرية فأصبحت مصر هدف الباحثين والعلماء والمثقفين بل والطامعين أيضا وقد عثر أيضا على حجر رشيد والذى كان يحمل نص قرار للكهنة المصريين بمناسبة الذكرى الأولى لتتويج الملك بطليموس الخامس وقد نقش هذا القرار بالخط المقدس الهيروغليفى) والشعبى (الديموطيقى) والرسمى (اليونانى). ونجح العالم الفرنسى شامبليون فى حل رموز هذه اللغة واستطاع أن يضع الأسس الصحيحة لدراسة اللغة المصرية القديمة (Caram, C. W, 1954, 27 Romer, J, 1988, 92f, Wilson, J. A., 1964, 17f).

وبعد أن نطقت الأحجار، توافد العلماء على مصر، يفرزون أسرارها القديمة ويكشفون عما في باطن الرمال والجبال. واستطاع ليبسيوس أن يضع الأساس العلمي لدراسة علم الآثار المصرية. كما بدأ العالم الفرنسي ماريت في أعمال الحفر والتنقيب في مصر ولعل أهم اكتشافاته هو السرابيوم وما به من توابيت للعجل أبيس في سقارة، كما كان له الفضل في إنشاء مصلحة الآثار المصرية والمتحف المصري الذي طلب أن يدفن في فنائه بعد موته (Wilson, J. A, 1964, 46F) . أما العالم الألماني بروجش فكان له الفضل في إنشاء أول مدرسة لتدريس الآثار المصرية وهي المدرسة التي أقامها الخديوي إسماعيل وأطلق عليها مدرسة اللسان القديم، وكان من خريجي هذه المدرسة أحمد كمال الذي يعتبر [illegible] الأول في علم المصريات.

وتتعدد بعدها المدارس الغربية الدارسة للآثار في مصر، فهناك المدرسة الألمانية والتي تبدأ بالعالم «أدولف أرمان»، والذي استطاع أن يعد قاموسا للغة المصرية القديمة في خمسة أجزاء، وكورت زيته الذي نشر كثيرا من النصوص المصرية ومن أهمها نصوص الأهرام، أما المدرسة الفرنسية فكان أهم روادها جاستون ماسبيرو الذي توصل أن يكون مديرا عاما لمصلحة الآثار وأسس المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية بمصر (Wilson, J. A, 1964, 109F) . وقد شارك الأمريكيون أمثال رايزنر وبرستيد بالكشف عن عديد من المناطق الأثرية وأهمها منطقة الجيزة. ولم يكن الإنجليز أقل مساهمة في ذلك حيث أنشئوا جمعية الكشف عن الآثار المصرية، واستطاع العالم بترى أن يثري المكتبة الأثرية بعديد من المؤلفات، كما قدم العالم الأثري البريطاني جاردنر أجروميته الشهيرة عن اللغة المصرية القديمة.

ولم تكن ساحة الآثار المصرية منطقة محصورة على العلماء الجادين فقط، فقد كان هناك صراع محموم بين قناصل الدول مثل صولت القنصل البريطاني ودروفيتي القنصل الفرنسي في فترة حكم محمد علي، على نهب تراث مصر القديم (Wilson, 1964, 32f) وقد استعان هؤلاء القناصل بالمغامرين الأفاقين ليساعدوهم في هذا النهب المنظم، ومن هذا النموذج لدينا جيوفاني بلزوني والذي وصف بأنه وحش آدمي وأكبر قرصان للآثار عرفه التاريخ (Wilson, J, 1964, 26f. Ceram, C. W, 1954, 116f).

لم يكن هناك وقتها قانون يمنع خروج الآثار من مصر، وكان القناصل هم أبطال هذا العصر. وهكذا توزعت أعمال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بين نهب منظم وهائل لثروات مصر الأثرية، فازدانت أغلب متاحف العالم بالقطع المصرية وأصبحت تمثل فيها أقساما كاملة تملأ العديد من القاعات، وبين جهد آخر علمي قام به رجال مخلصون حاولوا أن يطوروا علم المصريات وأن يعيدوا كتابة تاريخ مصر القديم.

وامتلأت أوروبا وأمريكا بما يطلق عليه الإجيبتومونيا أو الهوس بالمصريات. وأصبحت أمنية أي متحف غربي أن يحصل وبأي ثمن على رأس تمثال مصري قديم أو مومياء من أي أسرة أو بعض تماثيل الشوابتي. وفي المقابل فقد ازداد علم الاستشراق ثراء بكتابات عديد من الرحالة أمثال بريس دافن وفولني وأميليا إدواردز وروبرتس وغيرهم كثير. إما أحمد كمال خريج مدرسة اللسان المصري فقد حاول جاهداً أن ينشئ معهدا مصرياً لدراسة الآثار ولكنه مات قبل أن يتحقق حلمه بعام واحد.

٢ - الموت والخلود في حياة المصري القديم

لم يكن هناك وطن على وجه الأرض تبدو فيه الحياة جذابة ومرغوبة مثل الحياة في مصر القديمة. وعلى ذلك لم يكن هناك غرابة في مدى تشبع المصريين بالكراهية المقرونة تجاه الموت وتخصيص كثير من ثرواتهم لابتكار الوسائل التي تستطيع هزيمته (Gardiner, A. H., 1935,6). وقد حاول المصري القديم أن يتغلب على فكرة الموت هذه بوسائل عديدة ومنها تشييده لمقبرته باعتبارها أهم من بيته وملأها بالنصوص والصور التي تحفظ اسمه من الضياع. وقد تجنب المصري القديم غالبا كلمة الموت واستعاض عنها بكلمات مثل «أولئك الذين في العالم الآخر» أو «المستحقين البركة» أو «الذين ذهبوا بعيدا» (Dawson, W., 1929, 5f) كما أنه كان يعتقد أن الوفاة لا تعني إلا انتقال المتوفى من عالم الأحياء إلى العالم الآخر وهو العالم السفلي، مملكة أوزيريس وهناك بعث جديد وحياة جديدة. وكان الاعتقاد الجازم بأن هناك حياة في القبر أمر تؤكده النقوش العديدة التي توضح مخاطبة المتوفى إلى الأحياء (Garnot, J, 1937, 60f Cardiner, A.H& Sethe, H.) 1928 كما يؤكده أيضا حرص المصري القديم على أن يحفظ جسده سليما تماما، لذلك فقد كره المصري ركوب البحر خوفا من الغرق في اليم والموت بعيدا عن الوطن (Nibbi, A. , 1975, 41) بل تحدثنا قصة «سنوهي» الشهيرة من الدولة الوسطى برغبة سنوهي المنفي عن وطنه لمولاه الفرعون، يرجوه أن يعفو عنه ويأمر له بالعودة إلى وطنه ليدفن هناك (سليم حسن، ١٩٩٠، ٥٤) ولإصرار المصري القديم على فكرة بعثه وخلوده، فقد شيد قبره دائما من الأحجار الصلبة، بينما كان بيته في الغالب من الطوب اللبن، ومده دائما بمداخل خاصة اعتقادا منه بأن روحه سوف تزور مقبرته في ساعة معينة، والتي رسمها في بعض الأحيان وأسماها «الكا» أو «القرين». ويبدو أن هذا التراث المصري القديم قد بقي عبر الأجيال فلا تزال فكرة الأخ والأخت للإنسان المصري أسفل الأرض عالقة بالأذهان (Blackman, W. S, 1927, 69). وكان على المصري القديم أن يتأكد من أن نسله وأقاربه سوف يقومون بتقديم القرابين إلى روحه حتى يستطيع أن يبعث من جديد. ولزيادة التأكيد على هذا الموضوع فقد رسم على

مقبرته كل صنوف هذه القرابين كما أمد نفسه بعديد من النصوص الطقسية التى تغيرت أسماؤها عبر العصور وإن تشابهت كلها فى أنها قد دونت لصالح تبرئة المتوفى وجعله من الأبرار ولكى يلحق بمملكة أوزير فى العالم الآخر (Bonwick, 1956, 47) . فكانت هناك نصوص خاصة يتخيل فيها أن المتوفى يقف أمام آلهة أقاليم مصر الاثنتين والأربعين ليقدم صكا واعترافا صريحا بأنه إنسان محب للخير عطوف يساعد اليتامى والمساكين وينفى عن نفسه كل الصفات المذمومة (Allen, T. G., 1960, 196, Budge, W., 1894, pL.3).

ولقد كان الحفاظ على جسد المتوفى شرطا آخر للحياة بعد الموت (تشرنى، ى، ١٩٨٧، ١٢٦) وقد لاحظ المصرى القديم فى العصور المبكرة قبل بدء الأسرات أن دفن جثث أجداده داخل الرمال الجافة تحفظها من التحلل (Murray, M. A, 1956, 87f) ولذلك فكر المصريون القدماء فى تطوير عمليات التحنيط حتى يحتفظوا بالجسد فى حالة طيبة ويحافظوا على ملامحه الطبيعية حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليه. وقد أمدنا الكتاب الكلاسيكيون أمثال هيرودوت (القرن الخامس ق.م) وديودورس الصقلى (القرن الأول ق.م) بكتابات شرحوا فيها عملية تمليح الجسم لمدة من الزمن. ثم غسله وملئه بكل أنواع الطيوب ولفه فى لفائف من الكتان.

وقد أسفرت البحوث التى أجريت على المومياوات العديدة التى تم العثور عليها أن جثة المصرى القديم كانت تجرى عليها ثلاث عشرة خطوة (Iskander, z., 1980. 18f) والتى تتلخص فى أنه بعد إرسال جسد المتوفى إلى خيمة التحنيط (Denohue, V.A, 1978, 143) ويتم استخراج المخ والأحشاء من الجثة وتعقيمها وحفظها فيما يطلق عليه أوانى الأحشاء ثم تجفيف الجسد وهى أهم خطوة من خلال وضع الجسم وسط كومة من ملح النترون الجاف، والذى من خلاله يمكن امتصاص كل السوائل والرطوبة من جسد المتوفى وهو العامل الأساسى فى تدمير الجسم الإنسانى، ويقال إن هذه الخطوة كانت تستغرق أربعين يوما ومن هنا جاء ميراث ذكرى الأربعين الموجود فى العصر الحديث. وبعد تكبيس الجسم بمواد الحشو ودهنه بالطيوب والمراهم تبدأ عملية لف الجسد والذى نرى مناظر كثيرة مصورة له حيث يرتدى المحنط قناع أنوبيس ويقوم بلف جسد المتوفى (Bruyére , B, 1959,41f) وتلقى بعض النصوص الدينية خلال عمليات الدهان ووضع الحلى والتمائم ولف المومياء ويطلق على هذه النصوص «الشعائر أو الطقوس التحنيطية». ثم تحمل المومياء فى نعشها فى موكب إلى المقبرة متبوعة بالمنتحبين لتعبر النيل إلى الغرب وليتم دفنها وسط كل الطقوس الجنائزية المختلفة. ويلمس الكاهن أعضاء المتوفى ببعض الآلات ذات الشكل الغريب معلنا له رغبته فى أن يعيد لأعضائه الحركة حتى يستطيع أن يرى بعينيه ويسمع بأذنيه ويفتح فمه ليتكلم ويأكل ويحرك ذراعيه وساقيه (Montet, p., 1958, 321f) ويصيح الكاهن قائلا له: **«سوف تحيا مرة أخرى، سوف تفيق دائما، سوف تعود شابا مرة أخرى، ستعود شابا مرة أخرى وللأبد»** (Sauneron, S., 1952, 44)

٣ - سرقات المقابر فى مصر القديمة

النفس الإنسانية مليئة دائما بالجشع وحب اكتناز الأموال. ذلك يحدث دائما منذ بدء الخليقة فالخير والشر يتجاوران. ولم تمنع حرمة الموتى من أن يدلف ضعاف النفوس فى العصور القديمة إلى مقابر النبلاء أو الفراعنة لكى يستولوا على الذهب المتراكم داخل بيوتهم الأبدية. وعندما قام جورج رايزنر بحفائره فى الجيزة اكتشف بجوار هرم الفرعون خوفو حفرة وجد بها الأثاث الجنائزى للملكة حتب حرس أم الفرعون، والتى كان من المفروض أن يكون هذا الأثاث موجودا بمقبرتها بجوار زوجها سنفرو فى دهشور. وهذا معناه أن اللصوص قد وصلوا إلى مقبرتها ونهبوها فى حياة ابنها. وقد عثر على التابوت خاليا من المومياء وربما كان هذا معناه أن الموظفين والنبلاء لم يجسروا على قول هذه الحقيقة للملك الفرعون خشية بطشه (Wilson, j, 1964, 166f) وقد حاول الفراعنة عبر العصور المختلفة أن يغيروا من طريقة بناء مقابرهم بعد تعدد هذه السرقات وبعد أن كانت مقابرهم عبارة عن هرم مكشوف وسط الساحة تخير فراعنة الدولة الحديثة مكانا يسمى الآن ببيبان الملوك حيث بدأ فرعون الأسرة الثامنة عشر تحتمس الأول الذى كان أول من اتخذ هذا الوادى مقرا لمقبرته الملكية. وكانت المنطقة بذلك تعتبر أحسن مكان لإخفاء المقبرة حيث يقول المهندس أنينى الذى أشرف على بناء مقبرة الفرعون **«لقد بنيت لجلالته مقبرة فى الصخر بنفسى ولا من أحد رأى ولا سمع»** وقد تبعه فى ذلك أغلب فراعنة الدولة الحديثة وكانت هذه المقابر تتكون عادة من ممرات أو دهاليز وغرف نحتت فى صخر الجبل تعترضها بعض الآبار والتى نحتت لتضليل لصوص المقابر. ورغم ذلك فإن عوامل الانحلال التى سادت بعض فترات الأسرة العشرين أدت لانحرافات الموظفين المسئولين عن تلك المقابر بحيث نهب أغلبها. وتطالعنا عدة برديات من فترة حكم الفرعون رمسيس التاسع عن تقارير معاينة الجبانة الملكية والتى أسفرت نتائج التحقيق عن أن السارقين كانوا مطمئنين إلى أن المسئولين سيغمضون أعينهم طالما أنهم يأخذون ثمن إغماضهم وسكوتهم. وكان الصراع بين حاكم شرقى طيبة وحاكم غربى طيبة والحسد الإدارى بينهم سببا فى كشف هذه الفضيحة والتى عرضتها بردية أبوت. وقد تم فيها ذكر معلومات كثيرة عن المقابر التى سرقها اللصوص وموقعها فى الجبانة (د. أحمد فخرى، ١٩٦٠، ٣٨٢، peet, T.E, 1930, 15 f).

ومن الواضح أنه كلما كانت الحكومة قوية وصلبة فى مصر القديمة، فإن هذه الجبانات كانت تنعم بالهدوء والسكينة، والعكس صحيح عندما تضعف قبضة الفرعون على إدارته وموظفيه، يسود الفساد وتعم الرشوة. وللآن فإنه لم تنج مقبرة واحدة تم العثور عليها فى العصر الحديث من

اقتحامها بواسطة اللصوص سوى مقبرة الفرعون الصغير توت عنخ آمون.

٤ - قصة خبيئة الدير البحرى الحقيقية.

عندما تولى كهنة آمون الحكم، وبدأت الأسرة الواحدة والعشرون، رأى كاهن آمون مدى الحالة السيئة التى وصلت إليها مقابر فراعنة الدولة الحديثة فقام بعملية أطلق عليها «تجديد دفن الملوك» باعتبار أن أسرة الكهنة قامت بتسمية بداية عصرهم باسم تكرار الولادة أو بمعنى آخر عصر النهضة. وقد كان عليهم حينئذ أن يعيدوا تكفين هؤلاء الفراعنة ويضعوهم فى توابيت جديدة ثم يسجلوا ما فعلوه فوق هذه الأكفان والتوابيت. واختاروا مقبرة مهجورة كانت للأميرة «أنحابى» فى جبل الدير البحرى والتى استولت عليها الملكة نسخنسو زوج الكاهن الأكبر بينوجم وتم وضع كل هذه التوابيت فى سرية تامة فى تلك المقبرة وكان ذلك كله حوالى عام ١٠١٠ ق.م.

وتمر حوالى ثلاثة آلاف عام ويأتى عام ١٨٧١ حيث يهتدى أفراد أسرة عبد الرسول الذين يقطنون قرية القرنة الحالية إلى بئر هذه المقبرة، ولصعوبة الدخول والخروج منها لم يستطيعوا نقل هذه التوابيت الكبيرة واكتفوا بسرقة بعض الجعارين والبرديات والتماثيل وقاموا ببيعها فى سوق العاديات.

وقد عرض على جاستون ماسبيرو العالم الفرنسى صورة بردية للملكة نجمت من الأسرة ٢١ وأخرى لملكة تدعى حنت تادى واستطاع ماسبيرو أن يخمن أن لصوص قرية شيخ عبد القرنة قد عثروا على مقبرة من الأسرة الواحدة والعشرين. فسافر إلى الأقصر وعرف أن أفراد أسرة عبد الرسول وهم عبد الرسول أحمد وأخوه محمد عبد الرسول قد باعا هذه العاديات وهم يحتمون فى مصطفى أغا عياد التاجر الأقصرى الذى كان على درجة من النفوذ مكنته من الحصول على حماية ثلاث دول مثلها القنصل البريطانى والبلجيكى والروسى (Romer, J, 1988, 129 f). وطلب ماسبيرو من داود باشا مدير قنا وقتئذ عمل تحقيق سريع مع أفراد تلك الأسرة فقبض على عبد الرسول أحمد وقام بسؤاله إميل بروجش الأمين المساعد لمتحف بولاق وقتها. ولكن عبد الرسول أنكر كل التهم، وتم الإفراج عنه بعد قضائه شهرين فى السجن وذلك لعدم ثبوت أية أدلة عليه. إلا أن فترة سجنه وصنوف العذاب التى لاقاها قد أثبتت له ضعف مصطفى أغا وعدم قدرته على حماية خدامه.

وقد ظن بعضهم أن الموضوع قد انتهى بذلك وأن مصلحة الآثار قد هزمت. ومن ناحية أخرى فقد طالب عبد الرسول أحمد أن يكون له النصف فى محتويات الكنز بدلا من الخمس وهدد بإفشاء السر إذا لم تجب طلباته. ورأى محمد عبد الرسول أكبر الأخوة بعد تلك المشاجرات أن إخوانه سيخونونه فرغب فى أن يكون هو البادئ بإفشاء السر فأبلغ داود باشا بذلك؛ فقام بإبلاغ الخبر إلى القاهرة.

وفى ٦ يونيو ١٨٨١ قاد محمد عبد الرسول إميل بروجش وأحمد أفندى كمال إلى مدخل المقبرة حيث فوجئ الجميع بخبيئة تضم أربعين تابوتا معظمها لفراعنة الدولة الحديثة (Maspero, 1889, 511f) وعندما دخلها ماسبيرو بعد ذلك فوجئ بأنه أمام مومياوات عديدة لفراعنة كان يتم السماع عنهم مثل أحمس الأول ورمسيس الثانى وستى الأول وقد استولت الدهشة على كل علماء الآثار فى العالم عندما سمعوا بعدد المومياوات وكان لابد من نقلها بسرعة خوفا من مهاجمتها والاستيلاء عليها، لذا جمع وكيل المديرية مائة فلاح وتم استخراج كل التوابيت فى ثمانية وأربعين ساعة ووضعت فى السفينة المسماة المنشية لتمخر عباب النيل إلى القاهرة. وعندما تم فك لفائف مومياوات رمسيس الثانى ومرنبتاح أمام الخديوى فى يونيو ١٨٨٦ استغرب الحاضرون أن تكون هناك مومياء موجودة للفرعون مرنبتاح باعتباره فرعون الخروج لذا كان من المفروض أن تكون جثته فى قاع البحر الأحمر. وقد استراح الحاضرون للتقرير الذى أشار إلى وجود كميات كبيرة من الملح على جسده واعتبروها من ملح البحر، وقد تركهم ماسبيرو فى اعتقادهم ولم يشر إلى أن ذلك كان مغالاة فى عمليات التحنيط من ملح النطرون (Wilson,J, 1964, 81 f) وقد كوفئ محمد عبد الرسول بخمسمائة جنيه وعين رئيسا للحفائر فى طيبة وقد ساعد عبد الرسول رجال الآثار بعد ذلك بعشر سنوات فى الكشف عن مقبرة أخرى تضم توابيت عديدة لكهنة آمون من التوابيت المزخرفة والملونة.

وقد كان اكتشاف تلك الخبيئة أهم حدث أثرى فى نهاية القرن التاسع عشر، فقد رأى العالم كله عظمة الحضارة المصرية المتمثلة فى صمود هذه المومياوات للزمن وأن فكرة القدماء عن الخلود قد تحققت بالفعل والغريب أنه توافق مع هذا الحدث ثورة عرابى المشهورة والتى انتهت مأساويا بضرب الإنجليز لمصر فى ١١ يوليو ١٨٨٢ وبداية الاستعمار الذى لم يرحل بعد ذلك إلا باثنين وسبعين عاما (Wilson, j, 1964, 66).

٥ - كتابة شادى لسيناريو المومياء

بعد دراسته للمدارس الفنية فى الدراما المسرحية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين وجد شادى نفسه قد تاه فيها وسط الكلام الكثير الذى قيل عن هذه المدارس وتلك المذاهب، حتى أصبحت تقاليدها وطقوسها تشكل سجنا للفنان يقيده. وعندما انتهى شادى عام ٦٥/ ٦٦ من كتابته الأولى لفيلم المومياء اكتشف أن السيناريو واقعيا تقليديا (سمير فريد، ٧١/ ٧٢، ٢٣) مجرد حدوتة جيدة الصياغة،

وذلك لأنه كان يفكر بالمعايير والمقاييس النظرية التى درسها أعواما طويلة. كانت كتابته الأولى للفيلم مجرد تطبيق عملى لهذه النظريات. وقرر أن ينسى هذا السيناريو ويبدأ من جديد على أن يكتبه هذه المرة من خلال أحاسيسه وأفكاره الشخصية الذاتية . وانتهى منه ليفاجأ بفيلم رومانسى مغرق فى المواقف الميلودرامية، فما كان منه إلا أن ألقى به وألقى بجميع الكتب التى تتحدث عن نظرية الفن ومدارسه بعيدا عن رأسه. وكان اعتراض شادى على ما وصل إليه هو أنه فنان أولا وليس مؤرخًا أو ناقدا ، ومعنى تمسك الفنان بقوانين ونظريات الفن والدراما أن يتقيد بما هو تقليدى وبالتالى تشل موهبته ويعطله ذلك عن إبداع ما هو جديد.

فالفنان لابد أن يرتبط بأشكال مسبقة ولايعانى من ضغوط معنوية أو إرهاب فكرى يجره لأن يسلك طريقا مفروضا عليه بحكم قدمه ورسوخه.

وعاد شادى ليكتب السيناريو للمرة الثالثة وقد أطلق عليه اسم «دقنوا مرة ثانية» وخرج هذه المرة مختلفا تماما عن المرتين السابقتين ففى الكتابات السابقة كان بطل الفيلم هو شخصية الغريب، بينما انتهى فى الكتابة الثالثة لأن يصبح شخصية جديدة هى شخصية ونيس التى نراها فى الفيلم ولكنه حتى فى هذه المرة لم يكن مقتنعا بهذا السيناريو الثالث بسبب كثرة الأحداث والتفاصيل فيه والتى سطحت مفهوم الفيلم وطغت عليه حتى أصبح الفيلم مجرد قصة شخصية فرد محزنة، هو ليس بدافع يجعله يتحمس لتصوير فيلم، وتركه للمرة الثالثة وتوقف فترة عن الكتابة.

وعاد شادى مرة رابعة ليكتب الفيلم فى شكل قريب من شكل القصيد الشعرى أو ما يمكن أن نسميه الشعر المرئى بمفهوم بول فاليرى وهنا بدأ شكل الفيلم كما يريده يتحقق فى رأسه وبدأت الشخصيات تأخذ أهميتها الحقيقية ولكنها محكومة بإطار الشكل العام للفيلم بحيث تصبح أحد عناصره وبحيث لا يصبح الفيلم قصة شخصية. وأصبحت بعض الأبيات الشعرية على لسان الغريب هى المدخل الذى قاد شادى إلى هذا الشكل الأخير للفيلم وكانت هناك قصة حب بين ونيس وشخصية تدعى «صافية» تسكن الجبل، ولكن قام بإلغائها قبل التصوير لأنه وجد أنها توقف تدفق الأحداث بالإضافة لعدم جدواها.

٦ ـ الإعداد المسبق عند شادى عبدالسلام

كان شادى هكذا دائما يعد كل شىء قبل تصوير أفلامه، وهذا يعنى زيارته للمواقع التى يرغب فى التصوير فيها ومراقبة ضوء النهار عليها خلال ساعات اليوم المختلفة وبالتالى اختيار الساعة التى يرى أن الفيلم الحساس سوف يستقبلها بالشكل واللون الذى يفضله طبقا لهذا التوقيت المتمثل فى زاوية سقوط أشعة الشمس ودرجة حرارة اللون .

ويمارس شادى إصراره لنفسه على إعداد كل شىء من خلال مزجه بين المناظر السينمائية التى سوف يشيدها داخل البلاتوة وتلك الأخرى التى يصورها خارجه. وقد مزج على سبيل المثال بين مشاهد موكب التوابيت المصور فى الأقصر بين الجبال وأمام المعابد وبين مشهد مرورهم فى خرائب مبنية فى البلاتوه حيث أفراد القبيلة ينتظرون محاولين الهجوم عليهم (عصام على، ١٩٨١، ٢٤٨ وما بعدها).

ومن ناحية أخرى فلابد أن تتمثل الشخصيات وتتشكل فى ذهن شادى من حيث مظهرها العام وملامحها وملبسها حركتها . وكل ذلك بالإضافة لمواقع التصوير المختلفة التى يتم رسمها فى اسكتشات محددة واضحة تبرز الشكل النهائى لتقديم تلك الشخصيات خلال تلك الخلفيات. وهكذا يطرح على الورق كل التفاصيل الدقيقة التى يبقى أن تتجسد كما كتبها شادى وكما عايشها قبل ذلك فترات طويلة حتى وضع خطوطها الصريحة على الورق.

وأكبر مثال على هذه المعايشة الصادقة ما تركه شادى قبل رحيله بالنسبة لفيلمه مأساة البيت الكبير «عن الفرعون أخناتون وكل التفاصيل التى حملها السيناريو الذى دونه، بالإضافة لعشرات الإسكتشات واللوحات التى ترسم بدقة شخصياته وأماكنه. والحقيقة المهمة أن الشكل المرئى والشعرى عند شادى عبد السلام لا يتحقق بمجرد نظرة فنان تشكيلى رومانسى لموقع تصويرة أو اختيار أبطاله، بل يتم إنجازه نتيجة عرق أعوام من الجهد العلمى الدءوب وصولا للشكل الذى يبتغيه ويحقق مفهومه الذى يريد إيصاله.

٧ ـ شادى وقراءة التاريخ

أ. بين الحقيقة التاريخية والعمل الفنى:

الفن يضع المؤرخ أمام دلالات مهمة ربما لا نجد لها مثيلا فى المصادر التاريخية التقليدية فالمدونات التاريخية والوثائق والآثار والبرديات والمسكوكات، كلها تعيننا على الاقتراب من الحقيقة التاريخية المجردة. ولكن فنون القول وفنون الشكل هى التى تساعدنا على الكشف عن روح العصر فضلا عن أن الشعر يمكن أن يكون مصدرا مهما للحوادث التاريخية الخالصة. ويقدم الفنان ما يمكن أن نسميه التسجيل الفنى للحدث التاريخى. وفى الحقيقة فإن الفنان يستخدم أدواته الفنية وصياغاته الجمالية وينطلق من إسار الحقيقة التاريخية المجردة إلى شكل فنى يكون إطارا لخياله ولكنه مع هذا يظل أسير الحدث التاريخى فى سياقه العام بحيث يكون عمله تسجيلا لهذا الحدث على نحو ما (د. قاسم عبده قاسم، ١٩٨١ ـ ١٩٨٢، ٦٦ وما بعدها) وفى الحقيقة فإن شادى قد استلهم الواقعة التاريخية التى حدثت فى أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلتزم حرفيا بتفاصيل الأحداث والشخصيات ولكنه فى الوقت نفسه نفخ فيها من روحه الإبداعية فإذا الحدث التاريخى قد استوى كائنا حيا جاءنا عبر العصور، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ولكن فى الإطار العام للحقيقة التاريخية فإذا

التاريخ بشخوصه وأحداثه قد أصبح يعايشنا فى حاضرنا بل ويعبر عن هذا الحاضر بفضل ماتم بناؤه من جسور جعلت الماضى والحاضر يتداخلان بشكل يصعب تحديد مداه.

ولم يعمد شادى وهو يحكى قصته القديمة أن يغير إلا بعض التفاصيل التى تخدم رؤاه الفنية ولكنه لا يلوى عنق الحقيقة التاريخية فى سبيل الإبداع الفنى فإن ذلك يعد تزييفا للتاريخ ويناى بالعمل الفنى عن خاصية أولية من أهم خواصه وهى الصدق.

ب ـ الدراما التاريخية والأحداث الجليلة:

إن استقصينا الأعمال العظيمة التى كتبها كبار المؤرخين ألفينا فى معظم الحالات أن ثمة حادثة خطيرة قد استثارت عند أولئك المؤرخين استجابة اتخذت شكل محاولة التشخيص التاريخى لتلك الأحداث. وقد يكون هذا الحدث مما شاهدوه هم بأنفسهم أو شاركوا فيه بدور فعال، أو قد يكون حدثا طواه الماضى لكن لا تزال انعكاساته تثير استجابة عقل المؤرخ الحساس وفى أكثر الحالات تستدعى كوارث التاريخ الكبرى من المؤرخ أبدع جهوده ذلك لأنها تتحدى نزعة التفاؤل الطبيعية فى الإنسان (**فؤاد محمد شبل**، ١٩٦٨، ٩٠ وما بعدها).

ومن المؤكد أن شادى قد اختار أهم الأحداث إثارة فى القرن الماضى وبنى عليها قصته الدرامية. فاكتشاف خبيئة الدير البحرى عام ١٨٨١ تفوق بمراحل من الناحية العلمية والأثرية العثور على مقبرة **توت عنخ آمون** عام ١٩٢٢ هذا إلى جانب المعنى النفسى الكبير الذى حملته قصة هذه المومياوات وتحديها لكل ضروب الزمن، فهى انتقلت من مقبرة إلى مقبرة وتم انتهاك حرماتها عدة مرات ولكنها فى النهاية صمدت وتحققت معها كلمات كتاب الموتى كما جسدها شادى مؤكدا لها أنها سوف تبعث من جديد (**عبد الرحمن أبو عوف**، ١٩٧٥، ٥٣ وما بعدها)

جـ ـ الجبر والاختيار فى الدراما التاريخية.

هناك فكرة أن غاية الله تبدو وكأنها تفرض خطة موضوعية معينة على التاريخ دون مراعاة لأهداف الإنسان الشخصية. ويقود هذا التعارض إلى فكرة أنه ليس لأهداف الإنسان تأثير ما على سير التاريخ وأن الطبيعة الإلهية ـ وحدها ـ هى القوة التى تحكمه ـ ويخلص توينبى إلى نظرية للقانون الطبيعى حيث إن هناك أحداثا من وجهة النظر العلمية البحتة، أحداثا يقفو بعضها بعضا ومن ثم لامناص من أن يعترف المؤرخ بالدور الذى تؤديه المصادفة والأحداث غير المنظورة فى تطور مصائر البشرية (فؤاد محمد شبل، ١٩٦٨، ٩٨ وما بعدها).

ويبدو أن شادى خلال طرحه لقضية فيلمه قد ربط بشكل جبرى بين التقاليد وما تمثله (**قبيلة الحربات**) وبين مطالب التقدم (**بعثة الأفندية**) ويوضح أن ذلك التلاقى لن يتم دون مصادمات ولكن لا يخفى أن هذه الولادة العسرة التى أسفر عنها ذلك اللقاء الجبرى لا يستعاض عنها لكى تظهر ثقافة وحضارة جديدة (Hennebelle, 1973 , Hennebelle, 2791, 47).

د ـ تقديم الشخصية التاريخية:

إن الظروف المتاحة لجمع المعلومات عن الشخصيات البراقة مثل الملوك والزعماء والشخصيات السياسية والعسكرية أيسر بكثير من جمع المعلومات عن سائر الناس من الطبقات الاجتماعية الأخرى وقد ثار الجدل فى البحث التاريخى حول القضية التالية: هل يصنع المصر البطل أم أن البطل هو الذى يصنع عصره؟ ويبقى بعد ذلك دور المؤرخين فى محاولة جعل التاريخ السياسى عاكسا بقدر الإمكان لحياة الناس العاديين من رجال ونساء مهما تباينت فضائلهم وشرورهم وبالتالى يتم توسيع الدائرة الضيقة والموقوفة على فئة قليلة (د. سيد الناصرى، ١٩٨٢، ٥٢ وما بعدها).

وإذا تتبعنا الأفلام الروائية التى تتناول التاريخ فى السينما المصرية لوجدناها بلا استثناء تتناول الشخصيات البراقة فى التاريخ المصرى مثل **شجرة الدر وصلاح الدين الأيوبى وكليوباترة ومصطفى كامل** (مصطفى درويش، ١٩٨٤، ٤٠) إلا أن شادى اختار أبطاله من الأفراد العاديين. أفراد القبيلة وعلماء الآثار ورئيس الحراس .. ذلك أن موضوع التاريخ بالنسبة **لشادى** يعنى تركيزه على سلوك الإنسان فى فترة ما مع عدم اهتمامه بالإطار الشكلى للتاريخ.

فليست قضيته بعث التاريخ فى تفاصيله العلمية فالأحداث فى فيلم **المومياء** تدور فى صعيد مصر عام ١٨٨١ ولكنه تعمد التغريب فى اللغة والصوت والتكوينات سواء فى الطبيعة أو الشخصيات. لذا فالفيلم أبعد ما يكون تاريخيا عن الحياة فى صعيد مصر فى هذه الفترة. ونجد أن تركيز **شادى** الإنسان العادى فى إطار الطبيعة حيث لازمن محدد، ولكنه شخصية فى يوم معين من تاريخ الشخصية المصرية كلها وبهذا الأسلوب لا نستطيع أن نفصل بين تاريخ هذا اليوم وتاريخ الشخصية ككل. وهو لا يتناول الشخصية بمفهوم أخلاقى أو سيكولوجى ولكنه ينظر إليها بمفهوم تاريخى، ولذا فهو يسعى إلى تناول الشخصية المصرية فى يوم معين من تاريخها من أجل تحليل موقعها فى هذه اللحظة التى تمر بها.

هـ ـ التاريخ والروح القومية.

يذكر لامبرخت أنه من القواعد الأساسية لكل تقدم تاريخى حدوث ازدياد فى تركيز الحياة الخلاقة للروح أثناء سير التقدم العظيم بمعنى زيادة الجوانب الواعية لهذه الروح، فإن هذا التركيز الذى افترض أنه يكشف عن المعنى الحقيقى للاتجاه التاريخى وهدفه. ويرى بوركار «يجب أن يفهم تماما أننى لا أنظر إلى التاريخ كشىء رومانتيكى لا يؤدى إلى غاية، بل أراه تغيرات وتقلبات تدعو إلى الدهشة وكشفا جديدا دائم الجدة للروح. وبواسطة التاريخ أقف على هذه الحافة من العالم وأمد ذراعى نحو المنبع الأصلى لكل الأشياء. وهكذا يبدو التاريخ لى كشعر يمكن أن يحاط بواسطة الحدس (كاسيرزا، د. ت، ٩١).

ويقدم شادى عبد السلام هذه الروح القومية من خلال فيلمه الذى يعرض زمن فيلمى ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وعى أو ضمير لم ينضج بعد وذلك عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعمارى الإنجليزى على مصر عام ١٨٨٢ (Achouba, a , 1976,13) لقد كانت رسالة **المومياء** فى الجوهر هى البحث عن جذور مصر فى قلب الثورة الوطنية (د. أنور عبد الملك، ١٩٨٦) وذلك من خلال ايقاع الشخصية المصرية الذى جعلها شادى تنتصر فى النهاية من خلال كلمات كتاب الموتى «انهض فلن تفنى لقد نوديت باسمك لقد بعثت» (د. انور عبد الملك، ١٩٨٦).

لقد أراد شادى من خلال سرده الدرامى أن يوجه رسالة تعنى أن ذلك رمز لإعادة اكتشاف مصر بعد قرون من الحكم الأجنبى وامتلاك شخصيتها كوطن متميز، بقومية مصرية تستلهم ذاتها من ميراثها الفرعونى (Douglas, A& F.M, 1986, 56) وتؤكد على مدى عراقتها (Cluny, c.m, 1978,92) . لقد خرجت المومياوات أخيرا من مرقدها بعد قرون طويلة من التحلل والانحلال وهو الذى نتج عن الانفصال بين الشعب الذى يمتلك كنزا حضاريا عظيما وبين المثقفين القلة الذين تسلحوا بالمعرفة والعلم وكان شادى يريد أن يربط هذا الماضى بتاريخ مصر المعاصر (Hennebell, G, 1970) . إن التاريخ الذى يجهد شادى نفسه فى تقديمه خلال فيلمه هو فى النهاية بحث عن الهوية المصرية والروح القومية (Shafik, V, 1994 205,) ويبدو الفيلم بالنسبة للمرء كما لو كان يراقب طقسا مقدسا والذى يتعين فى النهاية أن يسفر ذلك عن سره المهم (Malcolm , D., 1972).

٨ ـ اللغة السينمائية فى فيلم المومياء

١ ـ الصورة التشكيلية عند شادى

يعيد شادى عبد السلام خلال صنعه لفيلمه تقديم تقاليد الفن المصرى القديم دون ادعاء أو اصطناعية فى الأسلوب. فيقدم شادى لقطاته لدراما ونحن فى صالة العرض وكأننا انتقلنا إلى داخل جدران المقابر العديدة أو بين أطلال تلك المعابد التى صور بين أعمدتها. وتحيط بنا بساطة آسرة من خلال الصورة السينمائية التى نراها والتى تشى بثقافة صاحبها العالية فى فهم الفن المصرى القديم والتعبير عنه بلغة سينمائية مرهفة من خلال عالم سينمائى كامل يحتوى على كل العناصر المجتمعة ممثلين وديكورات وأحداث الخ (,Shafik, 70 1994 65f, Betteimi, 1973, 51) .

وكما لم يكن الفنان المصرى القديم معنيا بتصوير إحساساته الوقتية فى لحظة معين بقدر ما كان يهتم بإبراز ما يراه من الحقائق «الخالدة، لذلك لم يصور الظواهر العارضة ولكنه صور ما توقع استمراره إلى الأبد (الدرد، سيريل، ١٩٩٠، ١٦) ، فإن شادى اتبع نسق أسلافه وتعامل مع ممثليه والخلفيات المحيطة بهم كأنهم صورجدارية خطط الفنان المصرى القديم فى تستطيح مناظرها ذات ثلاثة الأبعاد، رغم انقطاع علاقة المتلقى المصرى عن الفن التشكيلى (عصام على، ١٩٨٦، ١٤٤) فإن شادى قد استطاع أن يصل بسهولة إلى عين المتفرج المصرى من خلال القواعد الرصينة لوضع أشخاصه فى مراكز الاهتمام بالوسائل التقليدية من تباين وتأكيد وخلافه (Baldimger, 1960, 30f) وبالحس المصرى القديم من خلال دمج الأشخاص بالبيئة المحيطة بهم بحيث يصبح كل ذلك فى نسيج واحد متكامل له هارمونيته واتساقه (Bemoit - levy, J., 1946, 145) ولأن أحداث الفيلم كلها تتم خلال دورة كاملة أى نهار وليل، ولأن ذلك كله يجرى عام ١٨٨١ قبل دخول الكهرباء مصر، فإن مشاهد الليل إذا تم تصويرها دون استخدام أيه إضاءة صناعية فلن تستقبل الطبقة الحساسة على الفيلم أى شيء لعدم توفر الإضاءة ، وإذا تم استخدام الإضاءة الصناعية فسوف ينتج عن ذلك ظلال حادة على الأرض تشي بإحساس الكهرباء وهو الذى لا يريده شادى على الإطلاق . وكان شادى يرغب فى تصوير موكب التوابيت المهيب دون هذه الظلال على الإطلاق ثم يظهرها فوق السفينة محاطة بالأضواء كأنها تعلن عن مقدم القرن العشرين .

وكان الحل هو تصوير هذا المشهد فى لحظة صغيرة للغاية بعد الغروب مباشرة حيث يختفى قرص الشمس ولكن تبقى أشعته فى السماء ، فيبقى ضوء الشمس دون احمراره . ويمتد هذا المشهد على الشاشة حوالى عشر دقائق ويشمل حوالى ٢٨ لقطة ولم يكن من الممكن تصوير هذا العدد من اللقطات دفعة واحدة فى يوم واحد . لذلك تم عمل نظام معين لتصوير لقطة واحدة كل يوم فى هذه اللحظة بالذات وذلك حتى يتم الاحتفاظ باللون الواحد للمشهد كله (هاشم النحاس، ١٩٧٧، ١٠٥).

وقد خطط شادى لفيلمه فى البداية على أساس أن يتم تصويره بنظام الأبيض والأسود ولظروف إنتاجية جاءت بعد ذلك تمت الموافقة على أن يستبدل ذلك بالفيلم الملون . ورغم استخدام نظام الأفلام الملونة فإن شادى عبد السلام بحسه التشكيلى العالى لم يستخدم اللون إلا عند احتياجه له مرتين أو ثلاث مرات فى الفيلم . فى بداية الفيلم فى مشهد اجتماع علماء الآثار كانت المائدة التى يجتمعون عليها مغطاة بجوخ بلون أخضر ، ويرتدى العلماء الطرابيش الحمراء والباقى ألوان داكنة لبدلهم . وفى مشهد جنازة الأب لا نرى إلا الجلابيب السوداء والشواهد البيضاء ولكن بعد دفن الأب تتناثر بتلات الورد البنفسجية وهى لون يعبر عن شعور حزن الابن ونهس تجاه أبيه ، وكان استخدام اللون هنا موظفا لأن المشهد كله صامت وأصبح لون الورد هو المتكلم الوحيد هنا . وفى مشهد ظهور «زينة» نراها بوشاح أسود يلفحه الهواء فيكشف عن جلبابها البرتقالى الموشى ، وقد استخدم هذا اللون للتعبير عن معنى «جميلة المنطقة» وأغلب مشاهد الفيلم تتم فى الطبيعة وحتى يمكن التحكم فى اللون المطلوب للصحراء والآثار والجبال المصورة فإن ذلك يعتمد على اللحظة التى يتم فيها التصوير وذلك لاعتبارات زاوية

سقوط أشعة الشمس وكذلك درجة حرارة اللون فالشمس خلال دورتها تلون الطبيعة وقد حافظ شادى على ألوان الطبيعة تلك بأن قام بتصوير مشاهد الصباح فى أوقات الصباح وهكذا باقى الأوقات . كانت دورة الشمس اليومية هى التى تحكم عمله وعلى أساس حركتها يتم وضع جدول العمل حتى تتحقق وحدة اللون المطلوبة (هاشم النحاس ، ١٩٧٧ ، ١٠٤ وما بعدها Bobker, L,R, 1977,78;).

ويفضل شادى غالبا استخدام حركة الكاميرا على حركة الممثل (هاشم النحاس، ١٩٨٦ ، ١٨٤) ذلك لأن حركة الكاميرا هى عين المتفرج وهى التى تعطى التأثيرات المعبرة والخاصة بالحكى الدرامى الذى يطرحه (Bettetimi,1973 ,96) وعندما تتحرك كاميرا شادى وتتابع أشخاصه فإن إيقاع الحركة يتسم بالبطء والرصانة لأن ذلك هو إيقاع المجتمع المصرى الزراعى العريق بل أعرق المجتمعات الزراعية (سمير فريد ، ١٩٧٥) .

ب ـ الأداء التمثيلى :

إن اختيار الممثل وشكله وملامحه هى الخطوة الأولى لإسعاد الجمهور أو شقائه بالدور الذى يراه (Brandy, L, 1976, 201 f) وكان شادى فى اختياره لممثليه يفضل الجديد منهم ، فالممثل الجديد لديه قدرة أكثر على التخلص من عوامل قصوره وأخطائه التى لم تثبت بعد بعكس القديم الذى لديه لزماته التى من الصعب أن يتخلص منها (هاشم النحاس ، ١٩٨٦ ، ١٨٤) ومن الأساسيات عند شادى اختيار ملامح الممثل التى تعبر كثيرا فى رأيه عن الشخصية التى تلعبها فى حكايته بغض النظر عن بعض القصور فى الأداء . فالقوام والملامح والخطوة أشياء تشد نظره وبالتالى يوظفها بالطريقة الصحيحة . ومن الجدير بالذكر أن دور زينة كان متكلما فى السيناريو وعندما قبلت نادية لطفى أن تقوم بالدور وجد شادى أن قوة التعبير بعينيها أقوى بمراحل من أية كلمة لذلك ألغى جمل الحوار وجعل دورها كله بدون كلمة واحدة (هاشم النحاس ، ١٩٧٧ ، ١٠٣) .

وقد اختار شادى وعلاء الديب كتابة الحوار باللغة العربية كأساس للحوار فى الفيلم تجنبا للهجة الصعيدية التى سوف تغلف كل شيء بثوب واقعى بغيض علاوة على أخطاء الممثلين الغير المغتفرة (سامى السلامونى ، ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ ، ١١) وعادة ما يخشى الممثلون النطق بالشعر والكلمات ذات الجرس الموسيقى (Berry,C, 1973, 101) ويبدو التفاوت فى حلاوة النطق فى الفيلم بين من تدربوا على خشبة المسرح وغيرهم ممن لا سابقة لهم .

جـ ـ الديكور والملابس :

احتوى فيلم المومياء على ثلاثة ديكورات لثلاث مقابر مختلفة الأشكال قام بتصميمها وتنفيذها مهندس الديكور صلاح مرعى . فى المقبرة الأولى نرى استخدامها كمنزل للقبيلة ولا نرى منها إلا قاعة فسيحة جدارها الخلفى به بعض النقوش الهيروغليفية ولها سلم بأحدور يصعد لأعلى ولا نرى من خلاله إلا السماء كما أن للقاعة بابين يؤديان لردهات أخرى . وتمثل تلك القاعة بالطبع مقبرة غير مكتملة مهجورة فى شيخ عبد القرنة بالأقصر تقطنها عائلة سليم كما هو مفترض والتى حولتها لمكان للمعيشة ، ونجد شادى حريصا على ألا تحتوى هذه القاعة إلا على كنبه خشبية صغيرة ومقعد ولا أخال التى قد صادفنى مثل هذا التخطيط المعمارى لمقابر النبلاء بالبر الغربى ذى المدخلين إلا أن هذا التصميم المعمارى دون تجنيه على تخطيطات مقابر تلك الفترة قد نجح فى دخول الشخصيات وخروجها وذلك بين الأعمام والعائلة فى القاعة ،وأولاد العم فى الردهة وونيس فى سلم الأحدور ووظفها بشكل سينمائى بليغ .

أما المقبرة التى استخدمها مراد كمنزل له فقد أخذت شكل مصاطب الدولة القديمة وقد خطط شادى وصلاح لأن يستغلا عمارة تلك المقبرة فى تقطيع لقطات المشهد المركب الذى يتم بها من خلال لقاء مراد وزينة بونيس إلى الردهة الثانية حيث يلتقى ونيس مع أولاد العم إلى شق الحائط الذى يفتح على ردهة حيث تمارس فتاة مراد الرذيلة مع ابن العم . وتتضح دقة تفاصيل تنفيذ تلك المقبرة وحوائطها مثلما تبرز فى مقبرة القبيلة التى تحتوى على توابيت الفراعنة والتى تم تنفيذها على مستويين وبعمق كبير يعطى تفاصيل الحفر غير المكتمل فى الصخر وتجسيداً لشكلها الحقيقى (Barsacq,L, 1970, 113).

ويرتدى جميع رجال القبيلة ونساؤها الملابس السوداء لتبدو فى اتساق تام مع صخر الجبل المحيط بهم والتماثيل الجرانيتية الشامخة الواقفة أو الملقاة على الأرض . ويبدو الغريب بجلبابه الأبيض غريباً بالفعل شكلا ومعنى .

د ـ أسلوب التوليف المستخدم :

على الرغم من أن سيناريو فيلم المومياء المكتوب كان مليئا بالانتقالات المزج بين المشاهد إلا أن شادى لم يستخدم هذه الوسيلة على الإطلاق ، واكتفى مرة واحدة عند نهاية مشهد لقاء ونيس بأيوب بأن أنهى المشهد بسواد حالك عند ضرب ونيس ثم بدأ المشهد التالي وونيس ملقى على الأرض بظهور تدريجي بطيء . ويبدو أن شادى قد تراجع عن استخدام وسيلة المزج ـ رغم سهولة تنفيذه لها بصريا فى معامل إيطاليا ـ لأنها ربما تفقده إحساس دورة الـ ٢٤ ساعة التى يريد أن يجعلها تتدفق عبر أحداثه التى تجرى بين جبال الأقصر (سمير فريد ، ١٩٧٥) .

والتوليف المستخدم طوال الفيلم يتمشى مع عدم المغالاة فى الحركة وبساطة التمثيل فمن خلال أقل عدد ممكن من اللقطات يصل إلى المعنى بوضوح ويسر مؤكدا على معنى الإيجاز فى السرد.

وهنا لا نجد مكانا لحركة غير مجدية ولا لحظة بغير معنى فى التصوير ، ومشهد مقتل الأخ الكبير بقسوته السريعة والمبسطة أكبر دليل على ذلك (Cluny,1976, 123, Cluny, 1972) ويتحكم شادى فى عنصر معدل السرد Pace من خلال حركة الكاميرا والممثل وسرعة النطق بالكلمات وزمن

التوليف بشكل ذهني متوقد (Bobker, 1977,179) فهو يعرض بحدوتة ذات طابع تاريخي بها صراع بين سارقي الآثار وعلمائها وقد تنقلب الحدوتة إلى قصة بوليسية لو لم يعمد شادى إلى التغريب في السرد بين المتفرج وبين ما يراه وكذلك أن يستخدم إيقاعا يمكن تشبيهه بالتنويم المغناطيسي بمعنى أن يجعل المتفرج يتأمل ويتعمق في رؤية الأشياء ، فالمعنى الذى تقدمه اللقطات يأتى من مجموع ترابطها معا وليس من خلال رموز فطرية يدفع بها لكل لقطة (Cadbury, W, Poague, L, 1980,190) وهو لا يستخدم ما يطلق عليه مونتاج التوازى بين المشاهد أبدا (BelloneJ, 1970, 203) بل إننا نجد تدفقا للأحداث في اطراد ودون توقف وهناك نوع من الشد الكهربى بين كل لقطة والتى تليها بحيث مهما طالت مدة أى لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر (Tylor, J.R, 1970 =71, 17) .

وكما تثير الأسطورة فينا الخلود، والخلود خاصة في شادى الموضوع الشامل والخارج عن نطاق الموضوع والحدث الوقتى ؛ فإن فيلم «المومياء» يحمل زمنا سينمائيا خاصا ، فمن خلال دورة اليوم هذه نحس بأن شادى يستدعى اللحظة التى تتحرك فيها الشخصيات بشكل مطلق ومجرد فيبدو أن كل شيء موجود في لا مكان ولا زمان (Clunny, C.M, 1973, 59).

وإذا كان على فنان السينما أن يستخدم الصوت السينمائى بشكل مؤثر من خلال تناقضه مع ما نراه (Beja,M, 1979, 23F) فإن شادى يقدم شريط صوت سينمائى تم إعداده بشكل خلاق، فنسمع غالبا أصوات الآخرين على وجوه المستمعين فتبدو دائما هذه العلاقة الديالكتيكية بين اللقطات وبعضها . بينما كانت أصوات الجوامد مثل سارينة مركب المنشية أو عصافير المعبد أو الريح المتربة في مصاطب منزل مراد ، تمثل أصواتا وظفت بشكل معبر فأعطت دلالاتها الإيحائية بحيث تغنى عند سماعنا لها مرة أخرى عن أى إسهاب في السرد ، وعندما يقدم شادى لقطاته الصامتة فإنه علاوة على تركيزه على الإرهاص الدرامى المصاحب لها يكثف للقطات تالية مليئة بالمؤثرات أو الموسيقى (Bobker, 1977, 126, Buldimger, W,S, 1960, 189) .

٩ - قراءة في نص المومياء

أ - سينما المؤلف عند شادى :

السينما عند شادى هى سينما المؤلف فهو يحب ترجمة رؤيته للعالم بالكاميرا من خلال بحثه في عمق الإنسان المصرى حيث يهمه في الشكل الخارجى للصورة تلخيص حركته ومظهره وليس واقعية مظهره فقط (سمير فريد ، ١٩٧٥) . وقيمة المؤلف السينمائى عند شادى أنه ليس مجرد مخرج يمتلك البراعة التكنيكية ، فهو باختصار ليس حرفيا بل هو مسئول عن خلق شخصية الفيلم بأكمله، شخصية متميزة عما سبق عليه من أفلام أخرى (عصام على ، ١٩٨١، ٢٤٦ وما بعدها) وعندما رأى العالم الغربى فيلم المومياء قارنوا بينه وبين ما شاهدوه للمخرج «ساتا جيت راى» في أول أفلامه الأب بانشالى (Robinson, D, 1970، مصطفى درويش ، ١٩٨٦، ١٥٠) وربما كان شبيها أكثر للمخرج اليابانى أكيرا كيروساوا الذى كتب أو شارك في أغلب سيناريوهات أفلامه (Beja, Bellome, J, 1970, 198، M., 1979, 182F) ويعلى هذا بوضوح أن شادى قد انطلق بعيدا عن سحر المحاكاة للنماذج المستوردة عليه (كلونى، ١٩٨٧ ، ٩٧) ورغم أنه استطاع أن يستوعب دروس الغرب جيدا إلا أنه حافظ على شخصيته التى تبرز واضحة إلى حد كبير (Cluny, 1972) .

ويتطرف بعض النقاد الغربيين في اعتبار فيلم المومياء استثناء في السينما المصرية ولا يعكس سوى مواهب مبدعه (مصطفى درويش، ١٩٨٧ ، ١٣٩ ، مصطفى درويش، ١٩٨٧، ١ ، ٧٩) ويبدو أنهم عثروا على كنز مدفون خلال هذا الفيلم يعكس لهم الروح القومية للشخصية المصرية كما لم تقدم من قبل. والقومية أو المحلية المصرية عند شادى ليست مرادفة للواقعية فهى تنبع من الفنان عندما يتفهم ويستوعب سيكلوجية وتاريخ الشخصية المصرية والتى يعتبر الجزء الأكبر من تكوينها متوارثات وردود أفعال متوارثة أيضا بدون تدخل الوعى، وهناك أيضا الإيقاع العام للحياة في البلد الذى يعيش فيه الفنان، ذلك الإيقاع الذى ينتج عن موسيقى البلد ولغتها ومناخها الطبيعى وشكل المجتمع كنظام، لم يركن شادى إلى الواقعية المحلية في ذاتها وإنما جردها من هذا الإطار وراح يحلق فوقها مضيفا عليها عطر الزمن الغابر وتراجيديا الموت (على شلش، ١٩٦٩، ٦٧) ، إن المومياء مثل قطعة الموسيقار الذى لا يكشف عن معانيه بسهولة ووضوح فهو ملئ بالتلميحات والدلالات كلما تأملته ازددت إدراكا لا لأبعاده وأعماقه (كمال رمزى، ١٩٧٥، ١٦٤) .

ب - تقديم الشخصيات عند شادى

يبتعد شادى تماما عن أسلوب الثرثرة التى حملها تراث السينما المصرية، ويؤكد على ذلك عندما يقوم بتقديم شخصياته لأول مرة : عندما نرى ونيس في مشهد جنازة أبيه ندرك العلاقة العاطفية بين الأب والابن من خلال باقات الورود البنفسجية التى ألقيت بجوار اللحد ومن رقرقة الدموع التى نراها في لقطة قريبة له وبهذا يعطى شادى شحنة عاطفية تدفعنا لفهم مأساة ونيس وصراعه الداخلى المطرد بعد ذلك. وعندما نراه واقفا بعد ذلك أمام هذا اللحد بعد أن أطلعه عمه على السر أو حتى في مشهد ما قبل بوحه بالسر لأحمد كمال يتم التأكيد على هذه العلاقة وتصبح وثيقة الصلة بما قبلها.

الشيء نفسه نراه عند رؤيتنا للأم لأول مرة وهى جالسة كملكة مهيبة فوق الأريكة الخشبية يحيطها العم والقريب وأمامها الابن الأكبر. إنها ممثل العائلة الصارم والتى فقدت كل شيء بفقدان بعلها، ولم تأت جمل الحوار بكلمة واحدة تنعتها بالأم لأن شادى لم يكن في حاجة إلى ذلك.

وعندما نرى أيوب لأول مرة فإن شادى يقدم من خلال سفينته المبحرة التى تأتى من خلف المنشية لترسو بجوار ضفة النيل، وهو واقف بجوار سور السفينة مطلا بعينه اللامعة

معبرا عن قوى الشر الهائلة ولكن فى كبرياء شديد لا حدود له.

هـ - علاقات الشخصية بالمكان

إن المكان لا يترك ونيس فى غربته التراجيدية، إذ يخترقه رجال الآثار الباحثون عن السر الذى يحمله ونيس بين ضلوعه، يخترقون المكان بينما تراقبه قبيلته كظله، ولكن ونيس يهرع إلى المعابد القديمة يحتمى فيها من غربته. إن المكان يتجاذبه ويحتويه وينساب داخله بكل جلاله وغرابته وصمته. ولا يفوت شادى وهو يصور ونيس داخل الرمسيوم أن يركز عليه وهو يقف عند سماعه صفارة مركب الأفندية فنجد وجهه قد أصبح فوق تمثال بلا جسد داخل المعبد فى تكوين سينمائى آسر، وكأن شادى يرشدنا إلى العلاقة الحميمة بين السلف والخلف.

وعندما يتم كشف السر فإن ونيس يجوب معابد أجداده محتميا بها فهذا هو عالمه ويجىء فى اللحظة نفسها القاهرى المتعلم أحمد كمال، ولكنه فوق سفينة-تطلق صفارتها عاليا (... بلد عائم منهم) ويلتقى المصرى مع المصرى الآخر ولكن الاثنين مختلفان تماما وبينهم انفصال ضخم وإن كان يربطهما نهر واحد وجيل واحد ولغة مشتركة، وهما ينظران إلى بعضهما دون كلمة طوال الفيلم حتى النهاية فى مشهد البوح بالسر، وهذا اللقاءهو الذى نتج عنه الاكتشاف (سامى السلامونى، ١٩٨٦، ٢٦) وعندما تتوهج سفينة الأفندية بالنور بعد أن رقدت فيها توابيت المومياوات نحس بتأثير هذا المكان وبصدمة المعنى الذى أرسله شادى وكلمات البحث التى دونها على الشاشة.

د - مشهد التنوير

يبدو شادى شغوفًا بأن يختم جميع أفلامه بمشهد طقسى تبدو فيه الأشخاص كأنهم يلقون كلمات الوداع الرائعة بل ويكشف حكمة كل شىء وبلاغته فى حركات إرهاصية تنتهى بشاشة متوهجة (الفلاح الفصيح - آفاق - جيوش الشمس) ويعد مشهد موكب التوابيت فى نهاية الفيلم من كلاسيكيات السينما المصرية والتى حشد فيها شادى علماء الآثار وونيس ورجال القبيلة ونساءها والحراس ووسط كل هؤلاء تتحرك أجساد الفراعنة كأنه إعادة للموكب الجنازى المصور فى عديد من مقابر البر الغربى والذى شغف المصرى بنقشه على جدران مقره الأبدى.

ويبدو هذا المشهد كله وكأنه ترجمة للغة سينمائية رصينة ورهافة حس تشكيلية للكلمات التى تم إلقاؤها داخل مقبرة الخبيئة وأحمد كمال يعاين التوابيت:

جئت أعنى بك وأحميك من ذلك الذى أصابك بالأذى

هاهى عظامك تتجمع وقلبك يعود إليك

وأعداؤك تحت أقدامك يسحقون هانت فى صورتك الجميلة

تحيا وتبعث كل صباح

شبابا من جديد

(Piamkoff,A, 1977, 67)

ومن خلال قطرات ندى الفجر ونحيب نساء القرية المكتوم والتحية العسكرية التى يلقيها حراس الجبل ونظرات الولع على وجه ونيس المبتعد وتوهج أضواء سفينة «المنشية»، تتحقق معجزة البعث.

١٠- الفيلم السالب الأصلى للمومياء

قام شادى بتصوير فيلمه عام ٦٨ - ١٩٦٩ على فيلم سالب أصلى «ايستمان كوداك 5254»، وتم تحميض الفيلم وطبعه بمعامل تكنوستامبا بإيطاليا وقتها وقد تم حفظ السالب الأصلى (النيجاتيف) بتلك المعامل بعد أن تم إرسال نسختين من الشرائط السالبة البديلة للفيلم نفسه حتى يمكن طبع نسخ موجبة فى المعامل المصرية عند الحاجة لذلك.

ونتيجة لعدد مرات طبع الفيلم الكثيرة نتيجة التسويق، تلفت نسخة سالبة بديلة تماما بينما تمزقت عدة فصول من النسخة الثانية وهو أمرغير خطير طالما أن السالب الأصلى سليما. وقد شاء القدر أن يتم نقل هذا السالب الأصلى من معامل إيطاليا إلى مصر عام ١٩٨٨ ومن وقتها تم طبع نسخ عديدة منه للعروض المختلفة، وهو الأمر الذى يدفعنا للقلق الشديد على مصير هذا الفيلم الذى لا يمكن تعويضه بحال من الأحوال، لو جرى له تلفيات - لا قدر الله - فهناك ضرورة ملحة لعمل سالب بديل له بأقصى سرعة وحفظ هذا السالب الأصلى بطريقة علمية سليمة، وإلا فإننا بعد عدة سنوات سوف نفقد تماما هذا الأصل بطريقة أو بأخرى ووقتها لن ينفع الندم ولن يغفر لنا التاريخ ذلك.

ولا يبقى إلا أن أقول إنه رغم مرور هذه السنين الطويلة على إنتاج هذا الفيلم فإنه يبقى دائما علامة مهمة فى تاريخ السينما المصرية وعندما جاء جان ليسكور رئيس الاتحاد الفرنسى لدور سينما الفن والتجربة إلى مصر اختاره ليكون فيلم الافتتاح لدار عرض جديدة فى «كان»، ثم عرض بعد ذلك فى مهرجان بادوا بإيطاليا عام ١٩٨٢ مع أفلام كثيرة من إبداع مخرجى قارتنا الإفريقية ويخرج متوجا بالجائزة الأولى (مصطفى درويش، ١٩٨٣).

ويبقى سحر المومياء عالقا دائما بعقولنا وقلوبنا. وعندما يبدأ عرضه نصغى لكلمات البداية.

يا أمير الليل والظلام

جئت لك روحا طاهرة

فهب لى فما أتكلم به عندك

وقد تكلم شادى فأفصح فأصغينا وأبصرنا وعذرنا على هويتنا. ■

مراجع المقال

د. أحمد فخرى ١٩٦٠، مصر الفرعونية: الأنجلو.

إدواردز، أ.أ. س، ١٩٥٦، أهرام مصر، ترجمة مصطفى أحمد عثمان، مشروع الألف كتاب ٩٩.

الدرد، سيريل، ١٩٩٠، الفن المصرى القديم، ترجمة د. أحمد زهير، هيئة الآثار المصرية .

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام، مجلة اليوم السابع، ١٠ نوفمبر.

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦ (أ)، انهض فلن تفنى، مجلة اليوم السابع، ٨ ديسمبر.

تشرنى، ياروسلاف، ١٩٨٧، الديانة المصرية القديمة، ترجمة د. أحمد قدرى، هيئة الآثار.

سامى السلامونى، ٦٩/ ١٩٧٠، المومياء، نشرة نادى السينما الموسم الثالث العدد ٨، ص ص ١ـ ١٦.

سامى السلامونى، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام حوار لم ينشر أبداً طوال ١١ سنة، الإذاعة والتليفزيون، العدد ٢٦٩٣، ٢٥ أكتوبر.

سليم حسن، ١٩٩٠، الأدب المصرى القديم، مطبوعات كتاب اليوم الجزء الأول.

سمير فريد، ١٩٧١/ ١٩٧٢، حوار مع شادى عبدالسلام، نشرة نادى السينما، عدد ١١، ص ص ٢٠ ـ ٢٤.

سمير فريد، ١٩٧٥، المومياء نقطة تحول فى الفيلم المصرى، جريدة الجمهورية، ١٣ فبراير.

د. سيد أحمد الناصرى، ١٩٨٢، فن كتابة التاريخ وطرق البحث فيه، دار النهضة العربية.

عبدالرحمن أبوعوف، ١٩٧٥، حوار مع المخرج شادى عبدالسلام، البيان (الكويت) العدد ١١٣ص ص ٥٢ ـ ٥٥.

عصام على، ١٩٨١، حوار مع شادى عبدالسلام وصلاح مرعى، نشرة نادى السينما، العدد ١٦ لسنة ١٩ النصف الثانى ص ص ٢٤٢ ـ ٢٤٩.

على شلش، ١٩٦٩، المومياء والسينما الجديدة، الإذاعة والتليفزيون، العدد، ١٨١٥، ديسمبر.

على مبارك، ١٣٠٥هـ، الخطط التوفيقية جـ ١٦، بولاق.

فؤاد محمد شبل، ١٩٦٨، منهاج توينبى التاريخى، المكتبة الثقافية رقم ٢٠٩

د. قاسم عبده قاسم، ١٩٨٢ ـ ١٩٨٦، الشعر والتاريخ، المجلة التاريخية المصرية، المجلدان ٢٨و ٢٩، ص ص ٦٥ ـ ١١٦.

كا سيرر. أ. د. ت، فى المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدى محمود، دار النهضة العربية.

كلونى، كلودميشيل، ١٩٨٧، الظلال والأطياف فى قاموس السينما العربية، الهلال، نوفمبر، ص ص ٨٧ ـ ٩٧.

كمال رمزى، ١٩٧٥، المومياء، انهض فلن تموت، الطليعة، مارس، العدد ٣ السنة ١١، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٦.

مصطفى درويش، ١٩٨٣، كيف تحول النجاح إلى فشل، صباح الخير، عدد ١٤٥٤، ١٧ نوفمبر.

مصطفى درويش، ١٩٨٤، السينما والوعى بمسيرة التاريخ، الفنون، السنة الخامسة، العدد ٢١، يوليو، وأغسطس، ص ص ٤ ـ ٩.

مصطفى درويش، ١٩٨٦، السينما العربية فى أعين فرنسية، الهلال، أغسطس ص ص ١٤٦ ـ ١٥١.

مصطفى درويش، ١٩٨٧، ثورة وسينما لم تكتمل، الهلال، يوليو ص ص ١٣٢ ـ ١٣٩.

مصطفى درويش، ١٩٨٧ (أ)، سينما مفترى عليها، الهلال، نوفمبر، ص ص ٧٦ ـ ٨٢.

هاشم النحاس، ١٩٧٧، شادى عبدالسلام ومحاولات فى تأصيل السينما المصرية، آفاق عربية، أيلول ص ص ٩٧ ـ ١٠٥.

Achouba, A, 1976, L'oeuvre de shadi Abdel Salam, Cinema Arabe, Mai-Jane, No3, pp. 13-16.

Allen, T. G., 1960, The Egyptian Book of the dead, Chicago Baldinger, W. S., 1960, The Visual arts, Holt, Rinehart and winston Inc.

Barsacq, L., 1970, le Décor de film, cinema club, seghers, Paris.

Beja, M., 1979, Film and Literature, New York.

Bellome, J. (ed.), 1970. Renaissance of the Film, London Bemoit-Levy, J, 1946, The Art of the Motion Picture.Coward-Mccaun Inc.

Berry, C., 1973, Voice and the actor, London.

Bettetini, G. 1973, The language and technique of the Film, Paris.

Blackman, W. S, 1927, The fellahins of Upper Egypt, London.

Bobker, L. R., 1977, Elements of Film, 3 rd ed, New York.

Bonwick, J, 1956, Egyptian belief and modern thought, Colrado.

Brandy, L. 1976, The world in a frame. What we see in films, Anchor Press.

Bruyere,B., 1959., La tombe No1 de Sennedjem, MIFAO, 88.

Budge, W., 1894, Facsimile of the papyrus of Ani in the British Museum, London.

Cadbury, W.Poague, L., 1882 Film criticism, 40 we state Vniv..

Ceram, C. W., 1954, Gods, Graves and scholars, New York.

Cluny, C. M., 1972, La Momie, Dossiers du Cinema, Film II .

Cluny, C. M., 1973, Chadi Abdel Salam. Un Cinema different, Cinema 73, No182, pp. 58-63.

Cluny, C. M, 1976, La Momie, La fin de la nuit, Cinema 76, No 208, pp. 123-124.

Cluny, C. M., 1978, Dictionnaires des nouveaux des Cinemas arabes, Paris.

Dawson, 1929, Magician and leech, London.

Donohue, V.A, 1978 Pr-nfr, JEA, 64,pp. 143-148.

Douglas, A& F.M., 1986, The mummy an Egyptian Classic, Cairo to day, oct., pp. 55-57.

Gardiner, A. H, 1935, The Attitude of Ancient Egyptian to death & the dead, Cambridge.

Gardiner, A. H & Sethe, K., 1928, letters to the dead, London.

Garnot, J, 1938, L'appel aux vivants dans les textes funéraires egyptien, RAPH, 9.

Hennebelle, G, 1970, La Momie Film Egyptien, Jeune Afrique, No 507, 22 Sept.

Hennebelle, G, 1972, Chadi Abdel Salam. Une Briliante Exception, Cinema Africains, Pp. 73-75.

Hennebelle, G, 1973, La Momie, ou le choc des Civilisations, Le Monde diplomatique, 39.

Iskander, Z., 1980, Mummification in Ancient Egypt, in X-Ray Atlas (ed.) Harris, J.

Malcolm, D, 1972, reviews, Arts Guardian, 30 March.

Maspero, G., 1889, les Mommies Royales de Deir el Bahari, MMAF, 1,4.

Montet, P., 1958, Everyday Life in Egypt, London.

Murray, M. A., 1956, Burial Customs and beliefs in the Hereafter in predynastic Egypt, JEA, 42, pp. 86-96.

Nibbi, A., 1975, Egyptian Anchors, JEA, 61, pp. 38-41.

Piankoff, A, 1977, The Shrines of Tutankh Amon, Princeton Univ.

Peet, T. E, 1930, The great tomb Robberies of the tweentieth Egyptian dynasty, Oxford. Text.

Robinson, D, 1970, Venice film festival-3, Then and now, financial times, London, 3 Sept.

Romer, J, 1988, Valley of the Kings, London.

Sauneron, S., 1952, Rituel de l'embaumement, Le Caire.

Shafik, V., 1994, Die Kulturelle Identitat des arabischen film, PH.D theses, Hamburg.

Tylor, J. R, 1970/1971, Shadi Abdelsalam the night of counting the years, Sight and Sound, winter, p. 17.

Wilson, J. A, 1964 n, Signs and wonders upon pharaoh, Chicago Univ..



من فيلم الكرسى





سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح

- سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام
- إنتاج: المركز القومى للأفلام التجريبية
- إنتاج ١٩٧٠
- مدة العرض ٢٠ دقيقة

قامت عندما تم الإعداد لعمل كتاب عن أفلام شادى عبد السلام بادئين بفيلمه التسجيلى الأول «شكاوى الفلاح الفصيح»، كان من حسن الطالع أن عثرنا على نسخة أصلية من سيناريو الفيلم الذى كتبه شادى عبد السلام وأصبح هو والمومياء وأخناتون (الذى لم ينفذ) ثلاثية سينمائية مدونة.كان لزاما علينا أن نقوم بنشرها تباعا لنضيف للمتذوق السينمائى متعة التأمل الذهنى بقراءته لتلك المخطوطات، إلى جانب متعته البصرية لمشاهدة تلك الأعمال. بل إن الأمر يصبح أكثر إلحاحا بتقديم سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح والمأخوذ أساسا من نص أدبى مصرى قديم ليصبح هذا المخطوط بالتالى سابقة سينمائية يجب دراستها بشكل متعمق.

لقد بدأت عملى فى السينما كمهندس للديكور وكان على أن أتلقى سيناريوهات واجب تنفيذها بعدة مفاهيم يدلى بها المخرج. ولكن بالنسبة لفيلم المومياء فقد كان حالة خاصة للغاية، فسيناريو الفيلم كان يتكون أمامى من سطوره الأولى، وحتى اكتمل له لحمه وكساؤه، وبذلك لم يكن العمل بالنسبة لى متنا أقرؤه لأول مرة، ذلك لأنه نما وتطور معى خلال قيامى بالعمل بالفيلم نفسه.

ولم يكن شادى يقوم بشرح مكونات السيناريو نفسه، بل توضح طريقة كتابته للسيناريو والتى كانت تتسم بالتشابه مع الطريقة الإنجليزية فى خلط وتتابع الصورة مع الصوت، لذلك كان شرحه فى حدود الإضاءة والجو العام للصورة وشرح المعانى الرئيسية الموجودة فى الفيلم، أما التفاصيل فكانت شيئا خاصا به هو. بل أكثر من ذلك إيحاءات أو تضمينات لها معانٍ عميقة فى الشخصية المصرية والحدث الدرامى، فإن ذلك كان له قدسية عنده يجب على من يتعامل معه أن يستشفها مما يقرؤه لا أن يقوم شادى بدور المدرس التعليمى يشرح ما يقصده بين السطور.

إن وجود سيناريو مكتمل لشكاوى الفلاح الفصيح وعدم عثورنا على مثل هذا النص بالنسبة لأفلام آفاق وجيوش الشمس وأفلام الآثار الثلاثة، أمر يمكن تفسيره طبقا لظروف تلك الأفلام الأخيرة. إذا نظرنا إلى «شكاوى الفلاح الفصيح»، نجد أنه عمل أدبى به تتابع وخط درامى يندفع خلاله الفلاح من شكوى لأخرى بحثا عن حقه . أما فيلم «آفاق، فكان تكليفا من ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها لشادى بعمل فيلم عن أنشطة الوزارة.

وقد قام شادى بتصوير هذا العمل بروح الاستكشاف، يصور ويضيف ويحذف، لذلك فقد تم تشكيل الموضوع تماما مثل قطعة الكانفاه جزءا بعد جزء حتى اكتمل النسيج. وفى فيلم «جيوش الشمس» ذهب للجبهة ليستمع للجنود ويرى معاركهم، ففوجئ بأن صورة الحرب فى ذهنه مختلفة عما يراه، فهنا لايرى المحاربون أعداءهم. إن ما يظهر فقط لهيب القنابل ووابل الرصاص، لكن العدو بعيد للغاية وغير مرئى. وقد اكتمل فى ذهنه عمل فيلم فرأى أن يسجل كلام هؤلاء الجنود، كانت المعانى التى طُرحت حينذاك هى محصلة عمل الفيلم كله.

أما بالنسبة لأفلام هيئة الآثار المصرية، فقد تكونت معه أيضا بالطريقة نفسها، أى من واقع الأمكنة والأحداث واللقطات الاستكشافية المصورة. وعندما بدأ فى تصوير فيلم «الكرسى» اختمر فى فكره عمل فيلم للأطفال لشرح حضارة أجدادهم لهم، وبذلك خلقت شخصية الطفل وشخصية من يشرح له. واستمرت الفكرة نفسها بالنسبة للفيلم الثانى «الأهرام وما قبله» وكذلك «عن رمسيس الثانى».

أما بالنسبة لموضوع الحوار المصاحب لهذه الأفلام الثلاثة الأخيرة، فإن أمنية شادى كانت أن يوصِّل معانى هذه الأفلام إلى العامل والحرفى. وكانت لغة العامل أمراً من الصعب أن يبدع فيه، أو لنقل لم تكن ضمن قاموسه. فلغته شعرية إبداعية كما فى المومياء وإخناتون فقد قام بالجلوس مع الممثلين اللذين اختارهما لتأدية أدوار الفيلم محمود مبروك ومحمد قايد، وكانا على علاقة بطبيعة العمال ويعيان كلماتهم وتعبيراتهم، وكان يترك لهما حرية قول الكلمات ويكتبها على الورق ليسمع جرسها ووقعها. ولم يكن

دوره يقف عند المراقب لهذا الأمر، فقد كان ينقح ويغير بطبيعة الحال ليصل لما يريده. وكان نجاحه فى أن يصل للغة



للفيلم تصل لهذه الطبقة يولِّد لديه سعادة داخلية. نستطيع أن نقول إن لجوءه لشباب مختلط بهذه الطبقة والاستعانة بهم هو عمل مشابه للجوئه مثلا لعلاء الديب ومحمد مرعى فى المومياء والفلاح وإخناتون.

ونلاحظ أن سيناريوهات شادى مليئة بالتفاصيل. حركة الكاميرا والأشخاص.. ألوان الأشياء.. الجو العام.. الموسيقى والمؤثرات الصوتية.. ونوع وشكل الملابس والماكياج.. والانتقالات والاسكتشات العديدة. كل هذا ناتج عن غزارة معلوماته وتمكنه من العناصر التى يستخدمها ووصفه لكل هذا رغم أنه هو نفسه الذى سيقوم بتنفيذها وهو أقدر الأشخاص على ذلك، ليس نوعـًا من التناقض فهو يعطى نفسه كل هذه الغزارة فى التفاصيل ليعيش كل دقائقه فى خلق جو المكان وتبلوره فى ذهنه وهذا يعطيه تحكما أكثر فى التنفيذ. وهذا الوصف مع أفلام تاريخية من هذه النوعية تساعد الذاكرة التى لن تقدر على الاحتفاظ بهذه المعلومات لمدد طويلة. وهو فى وصفه لكل هذه التفاصيل فى سيناريو يقترب من العمل الأدبى لايفقد بذلك متعة القراءة فهو يصف كسينمائى أديب ينسج قطعة القماش بالسدى واللحمة جزءا فجزءا حتى يكتمل العمل. وفوق ذلك فإنه فى كل الأحوال يقدم نفسه كنوع من الإقناع لمن يقوم بتمويله، ونوع من التجويد المستمر الذى كان شادى يجد فيه متعته الشخصية فى أن يرى على الورق شيئا مماثلا أو قريب الشبه لما سيحدث على الشاشة البيضاء.

وكان شادى يستخدم تقسيمات للمشاهد طبقا للموضوع وليس طبقا للوحدات الأرسطية الثلاث. وغالبا مايكون لهذا المشهد عنوان، فمثلا فى سيناريو فيلم «إخناتون» فى مشهد وفاة الفرعون أمنحتب الثالث ثم الجنازة وما

صاحب ذلك من مشاهد كبار رجال الدولة. وقد أعطى شادى لهذا المشهد كله عنوانا هو «الأرض التى تهوى الصمت» ويقصد الجبانة بالطبع. وتندرج كل تلك الأمكنة والأزمنة المرتبطة بوفاة الفرعون كلها تحت هذا العنوان. وعندما يكتمل المعنى الذى يقصده ينتقل لمشهد آخر بعنوان آخر، وكان ذلك كله يساعده عندما يرغب فى تغيير شىء سواء بالإضافة أو الحذف. إذن فنوتته الموسيقية مليئة بالجمل التى تساعده على ضبط إيقاع اللحن الذى يعزفه، وعند وجود أى خلل فإنه يلجأ إليه فى موضوع واحد له رأس وذيل وكيان، أكثر من ذلك فكل مشهد من مشاهده له دوسيه لديه بكل تفاصيله المختلفة.

وتساءل كثيرون عن سبب كتابة شادى عبد السلام لسيناريوهاته باللغة الإنجليزية، وأعتقد أن رغبته الجادة فى أن تكتمل كل المعانى التى يرغبها بالشكل الإبداعى الذى يريده، جعلته وهو غير متمكن تماما من اللغة العربية الفصحى أن يلجأ إلى لغة أخرى تعلمها فى كلية فيكتوريا، فى أن يستخدمها كوسيلة للإتقان والتعبير عن مكنوناته بشكل إبداعى. وعلى أية حال فقد كانت تلك مرحلة وسيطة حيث تتم ترجمة ماكتبه للغة عربية فصحى سليمة يقوم بها أصدقاؤه ويراجعها هو بكل دقته المعهودة.

بقى أن أذكر أن شادى قد ترك آخر أعماله المكتوبة وهو سيناريو «مأساة البيت الكبير» عن الفرعون إخناتون والذى قضى فى كتابته حوالى خمسة عشر عاما إلى أن اكتمل ولم يقدر له أن يرى النور. وأعتقد أن هذا المتن من الأعمال السينمائية المكتوبة العالية الجودة. وإذا قدر له أن ينشر بعد ذلك فإن ذلك سيعد نوعًا من الإعتذار لشادى نتيجة عدم تنفيذ عمله ذاك، حتى يتسنى لمحبيه أن يطلعوا على هذا العمل الرصين.

لقد استطاع شادى أن يحول بردية الفلاح الفصيح إلى قصيدة سينمائية كلماتها الحق والعدل فى اعتزاز واضح بحضارة بلاده. وكان لزاما ونحن نقوم بأبحاثنا السينمائية عن هذا الفنان المبدع أن نقدم سيناريوهات أفلامه المكتملة لنضيف إلى متعة المشاهدة السينمائية لأطيافه بهجة القراءة المتأنية لأفكاره على الورق. وإذا كان تحوت رب القلم فى مصر القديمة يرعى كتبتها ويظلهم بالعلم والمعرفة، فإنه وعلى النهج نفسه نقدم متون شادى السينمائية حفاظا عليها لأجيال تالية تعى الدرس وتعشق حضارة بلادها كما فعل صاحبها. ■

صلاح مرعى

مشهد ١

• **خارجى. نهار**

١) لقطة كاملة

(قرية سقارة، صحراء)

الفلاح يودع أسرته.

زوجته تصلح من وضع عقده ذى الأغصان والزهور.

أمه تجذب الطفل البالغ ثلاث سنوات.

والذى يرغب فى اللحاق بأبيه.

الفلاح يسحب قافلته الصغيرة من الحمير (أربعة)

(مقتربا من الكاميرا)

بان مع الفلاح والقافلة.

ينظر للخلف (ل.م) تجاه عائلته أثناء سيره.

ترافلنج. زوم للخلف مع الفلاح والقافلة خلال اختفائهم فى الصحراء.

٢) ل.ع. لأفق الصحراء

(قرية سقارة، صحراء)

الفلاح والقافلة يظهران مرّة أخرى.

بان معهم للوادى أثناء نزولهم.

يستمر البان على الحقول حتى النخيل

٣) لقطة كاملة

(سقارة، شجرة الجميز).

بان عبر الأشجار

رجل شرير السحنة (تحوت نخت)

جالسا باسترخاء تحت شجرة الجميز

بعد لحظة، يتطلع لأعلى ملاحظا شيئا.

رجلان جالسان فى الخلفية يتابعانه.

يهمسان له بشىء.

تحوت يبتسم مفكرا.

[تراك أو زوم للأمام]

عندما يعتدل تحوت فى جلسته، عيناه مثبتتان على ما يراه، ثم ينهض واقفا.

بان مع تحوت، إلى

(ل.ع) الفلاح والقافلة يقتربان من عمق الصحراء.

(القافلة تغير اتجاهها من اليسار إلى اليمين)

تحوت فى (المقدمة) يخطو خارجا فى الكادر للحظة، ثم يعود داخلا الكادر.

يعود البان مع تحوت (ل.م)

بينما يقف، متابعا القافلة (خارج الكادر).

يلتقط بعض أقمشة الكتان المنشورة على الفروع

ويحملها فى اتجاه الحقول.

[ترافلنج مع تحوت والكتان المتطاير]،

[حتى يختفى خلف أشجار الصبار].

٤) لقطة ترافلنج (يمين - يسار)

(جدول ماء بسقارة)

يظهر الفلاح والقافلة مقتربين (شمال - يمين)

٥) بان أوترافلنج ل . ك.

(سقارة، كثبان بجوار شجرة جميز)

مساعدا تحوت يتبعانه بكتان مماثل

يجريان هابطين الكثبان الرملية إلى الحقول.

٦) ترافلنج مع قماش الكتان المتطاير (فى المقدمة) وتحوت.

(سقارة، الجدول)

الفلاح والقافلة يبدوان من خلالهم مقتربين.

ترافلنج بينما تحوت ينزل الكتان،

مغطيا الطريق حتى الجدول.

مساعداه يعاونانه، ثم يختبئان (يمين - خارج الكادر).

تحوتْ يعتدل ويقف فى تحد،

مواجها الفلاح وقافلته المقتربين والذين يتوقفون.

يقفان كل يواجه الآخر فى صمت

بان مع الفلاح وقافلته

الذى يغير طريقه

مارا بالقرب من حقل قمح.

٧) ل. م لحمار

يلتهم قضمة من القمح

(صيحة)

٨) بان (عدسة طويلة) قرية سقارة، الجدول.

المساعدان، قابضان على العصى،

يأتيان باندفاع خلال ممر مغطى.

يصلان إلى الحمير ويمسكان بها

بينما يلقى تحوت بالفلاح فى الجدول

(فى اتجاه الكاميرا)

بان مع الفلاح حتى الماء.

٩) ترافلنج عندما يسحب المساعدان القافلة بعيدا

الفلاح (فى المقدمة) يخرج من الماء

ويصل إلى حميره

ولكن تحوت يجذبه

الفلاح

(مقاوما بإصرار)

«لم أخطئ الطريق!..

إنها طريق لكل الناس»

الفلاح يستطيع أن يخلص نفسه

ويندفع خلف قافلته.

بان مع الفلاح،

(نرى القافلة وهى داخلة إلى إلممر المغطى فى الخلفية)

أحد المساعدين يعود ويضرب الفلاح

الذى يسقط إلى الأرض فاقدا الوعى،

بينما تحوت يدخل الكادر (من المقدمة - حاجبا).

يحمل الفلاح الفاقد الوعى

ويلقى به بعيدا.

١٠) ل ك للفلاح يسترد وعيه

ينظر حوله باحثا،

ثم يندفع خلال الممر المغطى

زوم للأمام يتتبع الفلاح.

١١) (سقارة - الصحراء والنخيل)

الفلاح يدخل من أسفل الكادر (ل. ق)

يتلفت حوله بإصرار.

ثم يندفع تجاه بيت معزول.

بان مع الفلاح ثم زوم للأمام (ل. ك)

بينما يشاهد آخر حمار

داخلا بوابته.

البوابة تغلق بإحكام.

الفلاح يخبط عليها بعنف.

ولكن لا يوجد أى رد.

يجرى تجاه باب آخر.

تراك للأمام إليه.

يخبط على الباب الآخر.

ولا رد

(يفتح الباب،

ويظهر الرجلان مرة أخرى ويدفعانه بعيدا)

الفلاح يتراجع.

الفلاح

(صارخا)

«إني أعرف صاحب هذه الضيعة!

إنها ملك لعظمة الوالى رينزى بن ميرو..»

الفلاح يستدير ويخطو خطوة

بان ليصل لحجم لقطة ل.ق.

ثم يستدير للخلف مرة أخرى

(مواجها الكاميرا)

«.... هو الذى طهر هذه الأرض

من كل اللصوص!

أوسرق وأنا فى حماه؟»

الفلاح يستدير خارجا من الكادر.

مشهد ٢ خارجى نهار الصحراء

١) ترافلنج (طويل) مع

الفلاح وهو يجرى فى الصحراء.

يلمح شيئا فيستدير

ويأتى مسرعا تجاه (الكاميرا).

٢) لقطة عامة. زوم للأمام إلى

موكب رينزى (الوالى العظيم)

رينزى، فى محفته السوداء الذهبية،

ومحاطا بحاشيته الصغيرة.

الحاشية تتكون من:

٤ نبلاء

١ حامل المروحة

١ حامل المظلة

٤ حمالين

١ حامل الشارة

وهم فى طريقهم ليبحروا

على السفينة الراسية،

حيث صاريها وشراعها باديان فى الأفق.

صوت الفلاح

(مناديا)

«يا عظمة الوالى!..»

٢أ) التراك مستمر حتى (ل.ع.ك)

الفلاح مقتربا وصاعدا فى اتجاه الموكب.

٣) رينزى يأمر حامل الشارة (ل.ك)

أن يرى ما يريده الفلاح.

تخفض المحفة إلى الأرض.

حامل الشارة يقترب من الفلاح (الكاميرا).

بان مع حامل الشارة إلى الفلاح (ل.ع.ك)

الذى يأتى تجاهه مسرعا، يشكو.

(تراك بطىء أو زوم للأمام إلى حامل الشارة والفلاح)

حامل الشارة يعود (مارا بالكاميرا)

تراك أو زوم للأمام حتى

ل.ك للفلاح واقفا لاهثا،

قلقا ينتظر قرار رينزى.

يتقدم خطوة.

٤) ل.ك لرينزى وحاشيته. لقطة ثابتة انظر لقطة ٣

حامل الشارة ينحنى وهو يتراجع للخلف (خارجا من الكادر)

رينزى يجلس مفكرا.

الموظف الأول

(بلا مبالاة)

«إن ما أخذه تحوت نخت مجرد ضرائب

مستحقة له قانونا.»

الموظف الثانى

(دون اكتراث)

«هل يعاقب تحوت نخت

من أجل حفنة من النترون والملح؟

مرة أن يردها وسوف يفعل!»

يبدأ النبلاء التحرك مبتعدين.

الحمالون على وشك رفع المحفة.

صوت الفلاح

(صائحا)

«يا عظمة الوالى..

يا أعظم العظماء..»

رينزى يخبط أرضية المحفة بعصاه.

(أمر بخفضها ثانية)

يقف الجميع ساكنين، مستمعين للفلاح

«أيها الحاكم على كل من فنى ومن لم... يفنَ

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهواء لن يمزق قلعك

ولن يتباطأ قاربك

ولن تكسر لك مرسى

ولن يحملك التيار بعيدا

ولن ترى وجها مرتاعا..»

٥) زوم للأمام خفيف

ل.ك للفلاح (انظر ١٢أ)

وهو يقترب ويركع على ركبتيه،

تراك للأمام بطىء.

الفلاح

(مستمرا)

«... ذلك أنك أب لليتيم

وزوج للأرملة

وأخ للمنبوذ

وراع لمن لا أم له.

دعنى أرفع اسمك فى هذه الأرض

فوق كل قانون عادل

أيها الحاكم المنزه عن الجشع

الخالى من الخوف،.... (١)

يا من تحطم الظلم

وتقيم العدل.

استجب لصيحتى عندما ينطق فمى.

وعندما أتكلم اسمعنى.»

٦) ل.ك. لرينزى مصغيا، فى فضول (انظر ٤،٣)

تراك للأمام بطىء حتى ل. ق.

صوت الفلاح

(مستمرا)

«أقم العدل أنت يا من لك الحمد

ولا يمدحك إلا الممدوحون.

خلصنى من شقائى.

انظر إلى .. إنى مثقل بالهموم.

انصفنى إنى تائه».

مشهد ٣

داخلى قصر الفرعون

١) تراك للخلف

بوابة فرعون الذهبية تفتح قليلا.

عندما يخطو الكاهن الأعظم خارجا.

البوابة تغلق ببطء من خلفه.

رينزى يدخل من جوار الكاميرا.

الكاهن الأعظم

(بنبرة رسمية)

«.. أبق على الفلاح دون أن تفصل فى أمره

حتى يتفوه بكل ما عنده.

سجل كل ما ينطق به بدقة.

وفى هذه الأثناء زوده بالطعام والعون

وليرسل خادم إلى قريته

ليرى ما إذا كانت أسرته تعانى من الحاجة

خلال هذه الفترة.

هكذا يأمر الفرعون .. الرب العظيم

ابن الشمس.. إله الوجهين

حاكم التيجان.. الخالد المخلد»

صوت الكاهن الأعظم

(يتلاشى)

يسيران خارج الكادر

والكاميرا تراك أوزوم للأمام

إلى البوابة الذهبية.

مزج

مشهد ٤ خارجى. نهار النهر والحقول

١) ل.ك لقرص الشمس على الأفق

صوت الفلاح يعلو تدريجيا

أثناء اللقطات التالية - مزج بينها

صوت الفلاح

«.. أيها الوالى العظيم!

أنت رع رب السماء

فى صحبة حاشيتك...»

٢) انعكاس الشمس المشرقة على النيل

تلت لأسفل على المزروعات (زاوية مرتفعة)

«.. كل عون للإنسان هو منك.

فأنت كالفيضان الغامر،

أنت النيل الذى يكسب الحقول خضرة

ويخصب الأراضى القاحلة..»

٣) خارجى- زاوية مرتفعة

تلت لأسفل لقسم النخيل

الفلاح يظهر فى ل.ك . واقفا

(وكأنه يصلى)

«اقضِ على السارق

احمِ التعس.

لا تكن كالسيل يجرف من يشكو.»

٤+٥) ل.ع ثابتة (صحراء سقارة)

(زاوية مرتفعة) برج

الفلاح يركع على الأرض

«...احذر ! فإن الحياة الآخرة تدنو

لقطة تراك للأمام

هيكل وسط دوحة نخيل

البخور يحترق أمامه

المكان خالٍ للحظة

يخرج منه اثنان حملة مباخر.

رينزى يتبعهما مع بعض الحاشية

يتوقفون عند المذبح وهم يصغون

(رينزى فى زى كاهن)

صوت الفلاح

«واعمل بالمثل الذى يقول:

إقامة العدل كالتنفس!»

(صمت)

٦) ل.ك للفلاح الراكع

ينظر لرينزى مستفسرا (خارج الكادر)

(من وجهة نظر رينزى)

الفلاح

(قاطعا الصمت)..

«هل يخطئ الميزان؟ (صمت)

هل يميل ذراعه الى جانب؟

لا تخادع لأنك مسئول..

لا تستهن بأمر لأنك متزن (صمت)..

لاتخادع لأنك الميزان

لا تحدْ لأنك الحق..)

انظر فأنت حامل الموازين،

٧) ل.ك لرينزى (زوم للأمام بطىء)

مازال فى وضعه دون حراك، مصغيا.

صوت الفلاح

(مستمرا)

«.. إذا انحرفت انحرفت أنت.

لسانك مثقال الميزان.

وقلبك ثقله،

وشفتاك ذراعاه.»

(صمت)

رينزى يراقب الفلاح لفترة.

يجده صامتا

فيأمر الحارسين

اللذين يتحركان تجاه الفلاح.

بان مع الحارسين مع زوم أو تراك للأمام

الفلاح يتراجع للخلف مترددا

ينظر من حارس للآخر.

ثم ينظر تجاه رينزى.

٨) تراك للخلف.

(من وجهة نظر الفلاح)

الهيكل خال مرة أخرى.

مشهد (٥) خارجى نهار سقارة

١) تراك للخلف سريع مع الفلاح

وهو يدخل من أسفل الكادر.

يجرى فى ردهة مظلمة.

(معبد الهرم المدرج، سقارة).

يرى شيئا ويتوقف.

الكاميرا مستمرة فى الحركة.

حتى يدخل رينزى مقدمة الكادر،

وهو محاط بالحاشية.

الفلاح

(بغضب)

«لقد عينت لكى تسمع الشكاوى،

وتفصل بين خصمين،

وتكبح جماح السارق.

ولكنك تنحاز إلى جانبه.

الناس يحبونك ولكنك معتد..»

كاتب يدون

(خلف رينزى)

المشهد الآن ساكن تماما

(صمت)

رينزى يعطى إشارة بعصاه.

حارسان يمسكان بالفلاح

ويجذبانه، بان مع تراك للأمام إلى الفلاح

«.. لقد نصبت لكى تكون سدا للفقراء

يحميهم من الغرق..

ولكن انظر لقد أصبحت أنت الطوفان..»

مشهد (٦) خارجى. نهار البليدة

١) ل.م للفلاح. (كاميرا محمولة على اليد)

وقد جذبه بعيدا اثنان من الحراس

بان

يلقى به بعنف

يقع على الأرض

على وجهه (ل.ق)

بان وترافلنج

عندما يرفع الفلاح رأسه

ل.ق (جدا) للغاب

(السماء فى الخلفية)

صوت الفلاح

(مونولوج)

(يعلو تدريجيا)

«... أقم العدل...

انشر الخير...

دمر كل شر...»

الكاميرا تواصل حركتها (ل.ق).

عبر نسيج الرمال.

هذا النسيج الذى صنعته الريح.

«كن كالرخاء القادم الذى يقضى على المجاعة..

كالكساء الذى ينهى العراء...

كالسماء الساكنة بعد عاصفة هوجاء.

تمنح الدفء لمن يقاسون البرد.

كن كالنار التى تنضج النيئ

وكالماء الذى يذهب بالعطش»

الكاميرا بان (سريع لأعلى إلى جانب)

حتى الفلاح الذى يستدير مبتعدا عن الكاميرا

إلى رينزى وحاشيته

السائرين عبر الأفق.

الفلاح

(موجها حديثه الى رينزى)

«أوتيت العلم واكتسبت الدراية

لا لتسلب الناس.»

بان مع رينزى تاركا الفلاح (خارج الكادر)

صوت الفلاح

«... اعتدت سلوك البشر

لذلك فأنت عرضة للخطأ..»

رينزى يتوقف فى ل.ك مصغيا

«...أفضيلة بنى الإنسان

أصبح زعيم المعتدين على الأرض.»

٢) لقطة زوم للخلف

ل.م للفلاح يدخل الكادر

الفلاح

(مستمرا)

«إن زارع الشر يروى حقله بالظلم

وينبت الزيف والكذب

ويغمر البلاد بالشرور..»

الفلاح يقترب جاريا ل. ك صاعدا الكثبان

عندما تتراجع الزوم لنرى المنظر فى لقطة عامة

«ياربان كل الأرض..!»

٣) لقطة ثابتة (ل.ك) مع رينزى والحاشية

والذين يستديرون مصغين ثم يتوقفون.

الفلاح

(بإصرار)

«يا من تأمرها لمشيئتك فتبحر..»

مشهد ٧ ديكور

لقطة كرين

١) قاعة خالية من الزخرف (جرانيت)

ل.ق. للفلاح

يركع يائسا

الكرين، تراك للخلف

الفلاح

«إن جوفى يضيق بما فيه

وإن قلبى مثقل.

هناك صدع فى السد

والمياه تتدفع منه!

لذلك أفتح فمى لأتكلم.

ليس هناك من صامت إلا وقد أنطقته.

وليس هناك من نائم إلا وقد أيقظته

وليس هناك من جاهل إلا وقد جعلت منه حكيما.

إن الذين نصبوا لكى يدرؤا السوء

أصبحوا ملجأ للعابثين.»

(صمت)

٢) ل.ك رينزى جالسا يصغى دون تعبير

صوت الفلاح

«أقم العدل من أجل الإله

الذى أصبح عدله قانونا للعدل.»

٢أ) ل.ك للفلاح

تراك للأمام (بطىء).

الفلاح

(مستمرا)

«فالعدل للخلود

وهو يهبط مع صاحبه الى القبر

حينما يلف فى كفنه ويوضع فى التراب

فلا يمحى اسمه من الأرض

بل يذكر لأنه أقام العدل

ذلك هو شرع الإله.»

(صمت)

الفلاح يحنى رأسه يائسا

«إنك لم تكافئنى على هذه الكلمة الطيبة

التى خرجت من فم رع ذاته.»

يرفع رأسه ببطء (ل.م)

الدموع فى عينيه.

«قل الحق

افعل الحق

لأنه عظيم

لأنه هو الباقى

لأنه هو الباقى.

وسوف ينالك الثواب

ويتبعك خلال عمرك المديد.»

٣) ل.م تراك للأمام بطىء

على رينزى يلاحظه صامتا.

صوت الفلاح

(متأثرا)

«أما من يتغاضى عن الخديعة

فلن تكون له ذرية

ولا وارثون على الأرض

ذلك الذى يبحر ومعه الخديعة

لن تصل سفينته إلى مرفئها.»

٤) ل.ق للفلاح

(انظر لقطة١٢أ)

الفلاح

«ليس هناك أمس لمن لا يبالى.

وليس هناك صديق

لمن صمت أذنه عن العدل.

وليس هناك يوم هنىء للجشع.

إنى أشكو إليك

ولكنك لا تسمع شكواى.

سأذهب وأحمل شكواى منك

لأنوبيس إلى الجبانة!»

الفلاح يحنى رأسه مرة ثانية

وينهض ليغادر البهو.

بان مع الفلاح إلى الباب

ولكن تحوت مقبوض عليه وخلفه حارسان

يسدان عليه الطريق.

الفلاح يقف مندهشا للحظة

ثم يستدير تجاه رينزى.

بان وتراك مع الفلاح إلى رينزى (فى الخلفية)

تحوت يركع أمام رينزى.

رينزى يعطى إشارة إلى شخص ما خارج الكادر

كاتب يناوله بردية

تراك للأمام (بطىء) إلى رينزى وهو يقرأ

(مرددا كلمات الفلاح)

رينزى

«فالعدل للخلود

وهو يهبط مع صاحبه الى القبر

عندما يلف فى كفنه ويوضع فى التراب»

مشهد ٨

نهار خارجى

١) الوادى والصحراء

الفلاح يصعد مقتربا يبتسم، راضيا

ويسحب خلفه قافلة أغنى وأكبر.

وضاما عنزة صغيرة إلى صدره.

بان مع الفلاح.

صوت رينزى

(صدى خافت)

«فلا يمحى اسمه من الأرض

بل يذكر لأنه أقام العدل..

ذلك هو شرع الإله.،

البان ينتهى مع

الأمير، ابن ريتزى ونبيلين وقفوا يحيون الفلاح بينما يسير خارجا من الكادر.

يتابعون الفلاح بنظرهم.

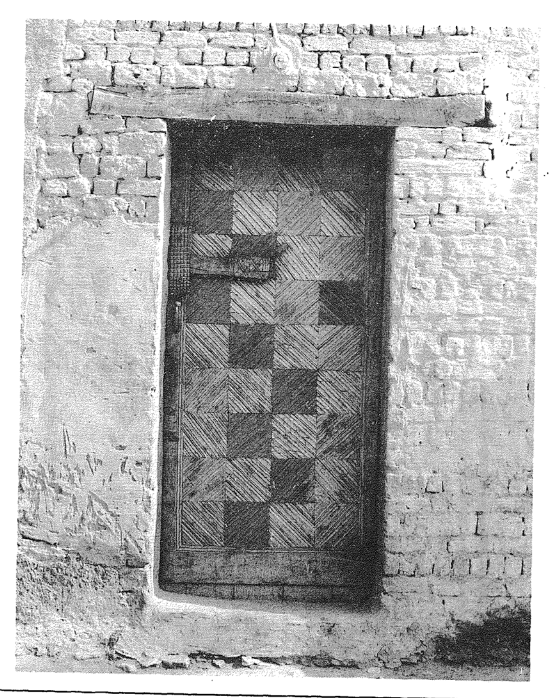
٢) لقطة ثابتة - عدسة (٣٠٠)

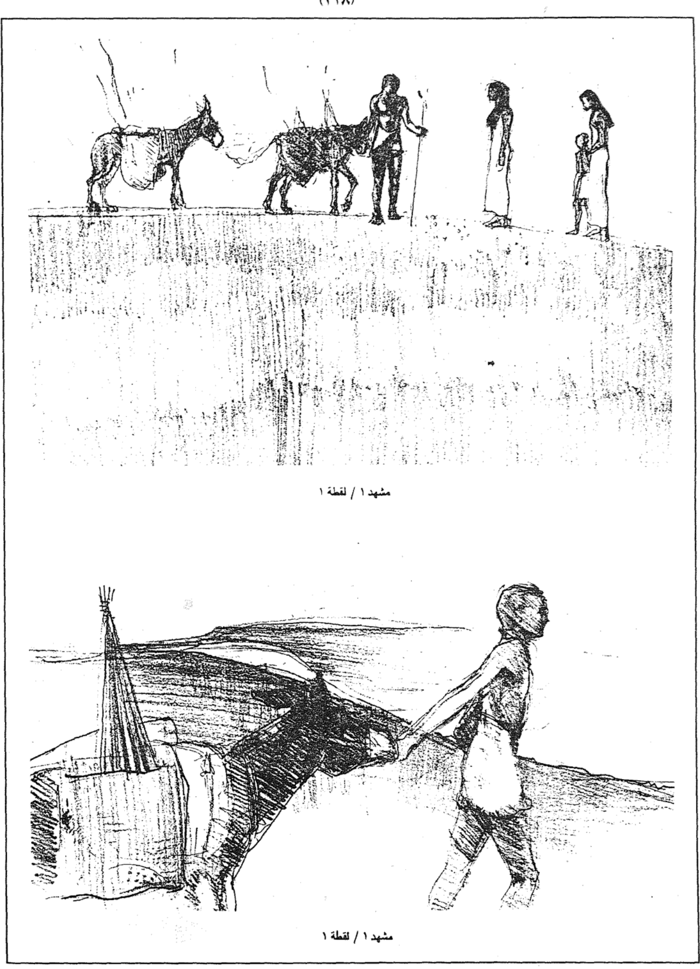
قرص الشمس.

الفلاح وقافلته يختفون

بينما قرص الشمس يملأ الكاد.

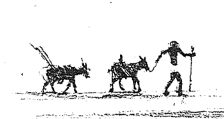
النهـــــايـــة





مشهد ١ / لقطة ١

مشهد ١ / لقطة ١

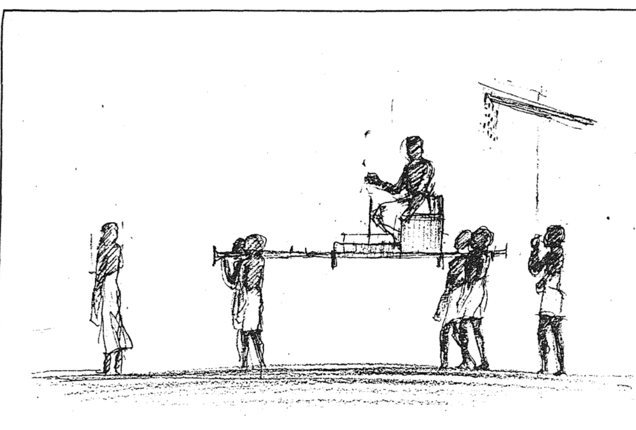


مشهد ١ / لقطة ٢

مشهد ١ / لقطة ٣

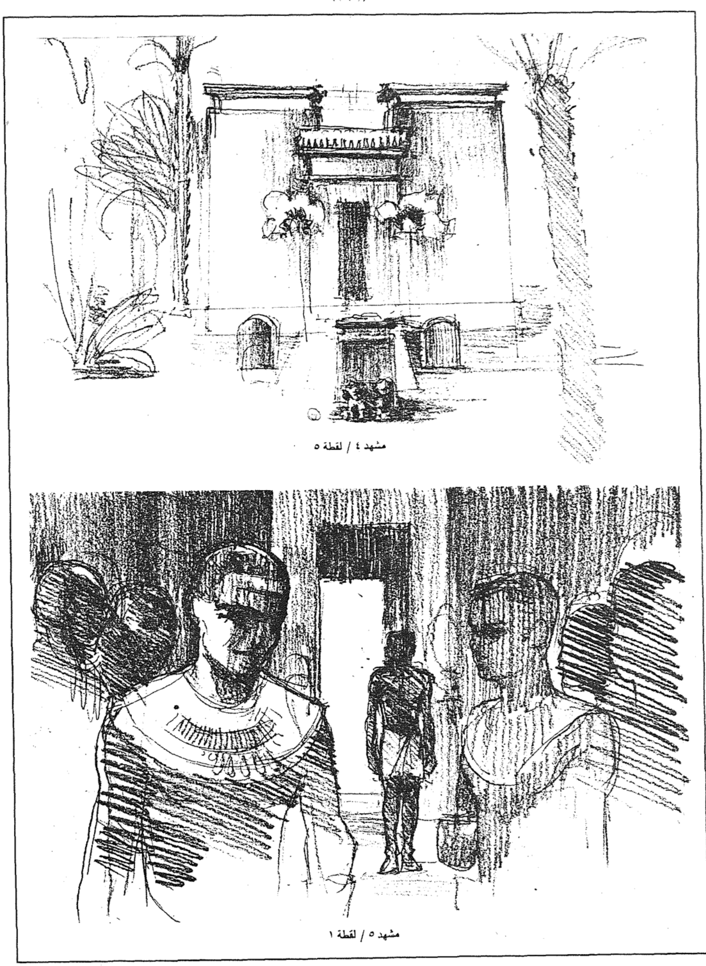
مشهد ١ / لقطة ٦

مشهد ٢ / لقطة ١



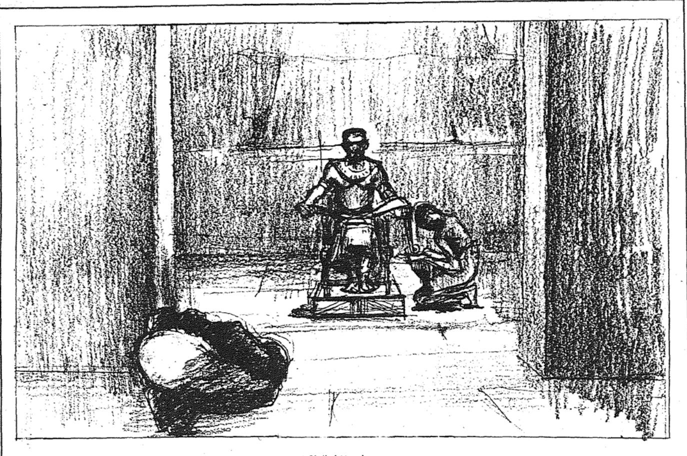
مشهد ٢ / لقطة ٢

مشهد ٢ / لقطة ٤

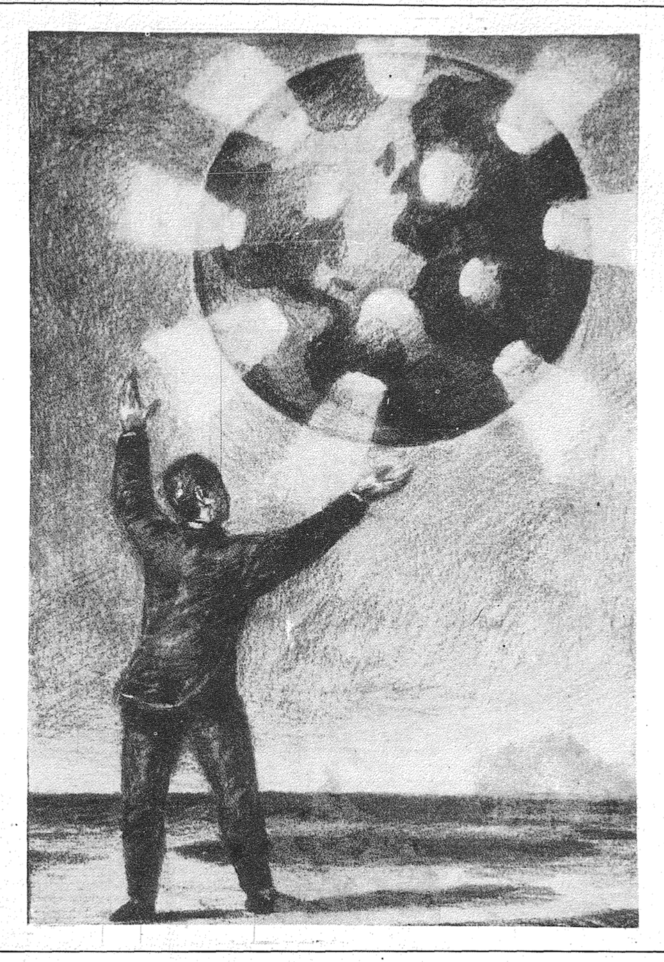


مشهد ٤ / لقطة ٥

مشهد ٥ / لقطة ١



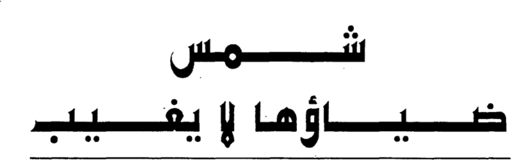
مشهد ٧ / لقطة ٤



حـــوارات



حوارات



* ناقد سينمائى مصرى

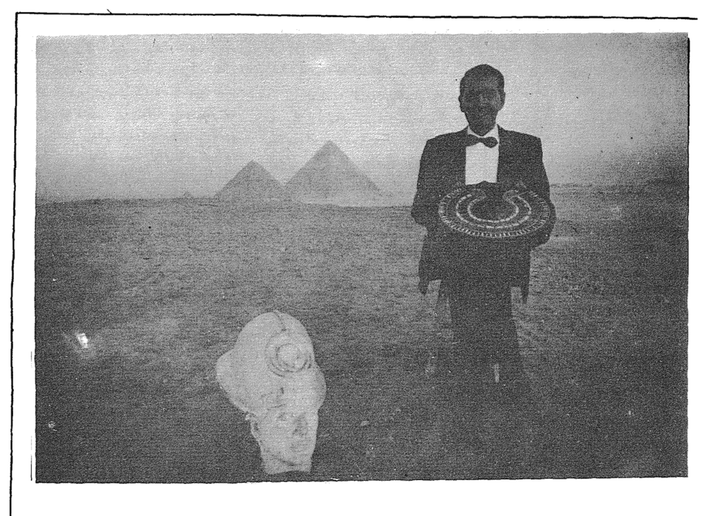
فبقدر ماكنت أسعد بالذهاب إلى مكتب **شادى عبد السلام**، بقدر ماكنت أتحاشى هذه الزيارات!

أسباب السعادة، متوفرة بسخاء.. تبدأ من مجرد التفكير فى لقائه، ذلك أن شيئا ما، ينتعش فى عقلك.. فالحديث معه، يعنى، الرحيل إلى آفاق بعيدة، الطواف فى أغوار الماضى، ومحاولة رؤية ماسيكون عليه المستقبل.. مستقبلنا، كأفراد ووطن وبشر.

غالبا، المصعد معطل.. على الأقدام، يصعد المرء ستة أو سبعة أدوار - لا أذكر بالضبط - باب الشقة مغلق دائما. تدق الجرس فيفتح، بنفسه، الباب.. فارع الطول، ممشوق، يرتدى كعادته القميص الأبيض والبنطال الأسود، ملابس بسيطة أنيقة.. وجهه المتسق التقاطيع يوحى ببراءة تزيدها ابتسامته الرقيقة صدقا وعذوبة.

تدلف من باب على يدك اليسرى فتجدد حجرتين واسعتين مفتوحتين على بعضهما.. إنها أقرب إلى الصالة.. المكان، بمكوناته، ومقتنياته، يشعرك بالألفة والدفء، فثمة مقاعد طاقم أسيوطى الطراز.. والكرسى المميز الذى جلست عليه **زوزو حمدى الحكيم** فى فيلم «**المومياء**».. إكسسوارت من التى استخدمت فى أفلامه القصيرة تتناثر هنا وهناك.. وبالطبع، مراجع ضخمة، بالإنجليزية، عن تاريخ وآثار مصر الفرعونية.. بعضها يبرز من طياتها شرائح من ورق تحدد صفحات معينة.. المراجع موضوعة فوق عدة مناضد.. فى نهاية الصالة، عادة، يجلس **صلاح مرعى**، وظهره لنا، منكبا باهتمام على المكتب، يرسم شيئا ما.. ولكنه - صلاح - يلتفت ذمونا بين الحين والحين، ليشارك فى الحديث.. ثم يعود ليندمج، ويذوب، فى عمله.

أحيانا، يدق جرس الباب.. القادم، إما **أنسى أبوسيف أو مجدى عبد الرحمن**.. وهما، مع **صلاح مرعى**، يشكلون أقطاب مدرسة **شادى عبد السلام**.. ولعل أهم ماتتسم به هذه المدرسة يتمثل فى التمسك بالجدية، والدأب بالتفاصيل، والإخلاص فى العمل.. ومن الناحية الإنسانية، يلمس المرء تلك العلاقة العميقة بينهم، القائمة على الحب والاحترام.. ومن الناحية الأخلاقية، تترفع عن الصغائر، لا يغريها المكسب السريع، وتصر، بإرادة هائلة، على ألا تقدم أية تنازلات.. لذلك فإن هذه المجموعة، برائدها، **شادى عبدالسلام**، تبدو كجزيرة ينبعث منها ضياء شديد، يكشف



مدى العتمة القابعة فى عشرات الجزر الخربة، فى بحر ربع القرن الأخير، الملوث بالانفتاح، والانتهازية، والمقاولات.

مع **شادى عبد السلام**، يبدأ الحوار من آخر جملة انتهى بها حديث المرة الأخيرة، حتى إن مضى عليه عدة أشهر.. إن زمن الغياب عنه يتلاشى، فكأن المرء كان معه بالأمس القريب.. وما إن يتحدث **شادى عبد السلام**، بهدوء، وترتيب فى الأفكار، معتمدا على معايشة طويلة، عميقة، للتاريخ، حتى يمرق الوقت سريعا.. إلى أن يقترب الليل من منتصفه.. عندئذ أدرك، بضيق، أن وقت الانصراف قد حان.. فسكنى، فى أطراف المدينة.. لكن إغراء مواصلة الحوار، دائما، يكون له الغلبة.. وتمر الساعة تلو الساعة، والطواف معه فى أحراش الماضى، وفى عالم الأطياف، وفيما سيأتى من أيام، يزداد تدفقا، وسحرا.

عند المغادرة، يكتشف المرء أنه أوقع نفسه فى مأزق.. فموعد المواصلات العامة قد انتهى.. وسائقو التاكسيات يرفضون الذهاب إلى طرف المدينة.. وأثناء الوقوف على رصيف الشارع الخالى، فى برد الشتاء، أقول لنفسى «أنا دائما أكرر أخطائى، كان علىّ أن أغادر قبل توقف المواصلات..».

كنت، أحيانا، أتحاشى الذهاب إلى ذلك «الراهب»، فى صومعته التى تبعث فى النفس، نوعا فريدا من الأمان.. لكن، سرعان ما أخدع نفسى، فأزعم، وأنا أقوم بالزيارة «.. فى هذه المرة سأكون منتبها، وأغادر فى الوقت المناسب.» وبالطبع، يحدث، بالضبط، ماحدث فى المرة السابقة.

فى اليوم التالى، بل فى الأيام التالية، لكل زيارة، تظل أصداء أحاديث **شادى**، بأفكاره، وتأملاته، وتحليلاته، وذكرياته، تدور فى ذهنى.. وعادة، كنت أسجل بعض أقواله.. وأظن أن من حق الجميع، أن يطلعوا عليها.

أذكر، فى عيد ميلاده الخمسين، عام ١٩٨٠، سألته كيف يرى نفسه وهو يودع نصف قرن من حياته، قال:

ـ أنا اليوم أكثر اكتمالا من أى يوم مضى، فكل يوم أعيشه يضيف لنفسى شيئا جديدا، ويكسبنى خبرة لم تكن متوفرة لدى بالأمس، أرى نفسى الآن واقفا فوق خمسين عاما.. لست نادما على السنوات الماضية، ولكن آمالى كبيرة فى الأيام التالية.. ففيما بعد، سأكون أكثر اكتمالا مما أنا فيه الآن.

فى ليلة عيد ميلاده تلك، كان متوهجا، مبتهجا، ففيما يبدو أن الإحتفال المتواضع الذي أقامته له جمعية نقاد السينما المصريين، ونظمه سمير فريد، جعله يشعر بالرضا، والوفاء من قبل أناس يقدرونه حق قدره.. تحدث شادى عبد السلام، فى مكتبه، ليلتها، عن حياته، بمراحلها المختلفة، كما لو أنها فيلم سينمائى يراه وحده، ويحكيه.

ولدت بالإسكندرية عام ١٩٣٠، وعائلتى أصلا من الصعيد.. فى الإسكندرية كان المجتمع خليطا يغلب عليه الطابع الأجنبى، وكان الأجانب فى معظمهم مجرد سماسرة، ومقامرين، وتجار، وجواسيس، ومغامرين .. مجتمع صوره لورانس داريل فى رباعيته الشهيرة.

حقا، كان فى الإسكندرية طبقة من المصريين الشعبيين، ولكن الأجانب فى إسكندرية ٣٠ كانوا القوة المسيطرة، واعتبروا أنه من العار أن يتحدث أحد باللغة العربية.. من هنا كنت أحب الصعيد أكثر، كنت أشعر أنى فى بيتى، أقول ما أريد بحرية وراحة ووضوح، فوجود الأجنبى لابد وأن يشعرك بحرج ما.. ولكننى الآن أحب الإسكندرية بقوة، بعد أن زال سبب ضيقى منها.. إنها مدينة واضحة المعالم، على عكس القاهرة.. إلا أنه فى النهاية، يظل الصعيد، بالنسبة لى، مرفأ الأمان، ومرآة الذات.

فى «كلية فيكتوريا» تعلمت الكثير، وتعرفت على الأدب العالمى، وبدأت أزاول التمثيل.. قمت بعدد من الأدوار، لعل أهمها «هنرى الخامس» لوليم شكسبير.. وهناك أخذت أهتم بتصميم الملابس والأزياء التاريخية.

جئت إلى القاهرة عام ١٩٥٠ حيث التحقت بكلية الفنون الجميلة، قسم العمارة.. فى القاهرة، بدأت أعايش المبانى القديمة، وأتأملها وأستوعبها.. ولا شك أنها هى التى استوعبتنى، الأمر الذى أدى إلى اهتمامى بالتاريخ.. وفى عام ١٩٥٤ تخرجت بدرجة امتياز.

دخلت الجيش مجندا.. قضيت فترة أحس الآن أنها مضيئة فى حياتى، جعلتنى أقوى وأصدق وأكثر تحملا.. فى الجيش تعرفت على جانب مهم من الحياة أن تفعل كل شيء بنفسك، وأن تغسل ملابسك، وأنه لو أخطأت، فخطؤك فى حق الجميع.. كان من يخطئ تعاقب السرية كلها، من هنا نما عندى الإحساس بالجماعة، فالإنسان ليس وحدة منفصلة، ولكن حجر زاوية فى بناء شاهق.. إذا اختل فسيختل البناء.

● **سألته إذا ما كان لايزال فى الجيش إبان معارك السويس ١٩٥٦، أجابنى:**

ـ كنت قد انتهيت من مدة خدمتى ولكن عشت هذه الحرب بكل ذرة فى كيانى.. كانت حربا ظالمة لنا.. ولكنها كانت حربا عظيمة وأياما شريفة لاتنسى، لقد تماسكنا وصمدنا وأصررنا على الرغم من الفارق الكبير بين قوتنا والقوى العاتية التى واجهناها.. وقد كشفت لى هذه الحرب عن وجه قاس لدولتين أحببت ثقافتيهما.

● **عن دخوله عالم السينما، قال:**

ـ بعد أن أنهيت فترة تجنيدى بدأت مساعدا للإخراج ومهندسا للديكور ومصمما للملابس. الحق أنى كنت شغوفا بمعرفة كافة فروع اللغة السينمائية.. ولكن الملل من السينما السائدة أخذ يتسرب إلى نفسى.. لم أتجاوب مع ٨٠٪ من مواضيع الأفلام التى أشترك فى تنفيذها، ثم ضقت بالطريقة المتعجلة التى تصنع بها الأفلام، وحاولت أن أعرف من هو سيد العمل: الموزع أو المنتج أو المخرج أو النجم. اكتشفت أن الجميع يتدخلون فى الفيلم، وكل منهم يسبح فى فلك ضيق ومحدود، فتكون النتيجة مجرد أعمال صغيرة، مكررة، خالية من القيمة.. من هنا بدأت أكتب أول سيناريو، فى سرية تامة، وربما لأنه لم يكن لى أى أمل فى أن يظهر إلى النور.. كان الموضوع يدور حول قصة حب فى السلك الدبلوماسى، وأدركت أن ماكتبته يسير فى الطرق الضيقة للسينما السائدة، فلم أتم المشروع.

بعدها مباشرة، وأنا فى بولندا حيث كنت أعمل مع المخرج الكبير «كافاليروفيتش»، بدأت أكتب «المومياء».. وأعدت كتابته فى مصر مرة أخرى.. وفى هذه الفترة كنت أقرأ التاريخ بشغف إلى جانب متابعتى للمسرح المعاصر: بيكيت، يونسكو، أداموف، أرابال.

عندما يتحدث شادى عبد السلام عن فنه، يجعلك ترى معه مناطق ظلال، ومناطق عميقة الغور، ويكشف لك عن قواعد وقوانين استفاد منها، على نحو خلاق، وهو يحقق فيلمه الطويل الوحيد ومجموعة أفلامه القصيرة.. لفت نظرى، إشارتاه للعلاقة بينه والمسرح من ناحية، وفن العمارة من ناحية أخرى:

ـ تعلمت من المسرح القوة الدرامية للصمت.. متى يتكلم الممثل ومتى يتحرك، وستجد أن طول المشهد عندى يطابق طول المشهد فى العرض المسرحى، فحركة الممثل عندى تستغرق، زمنيا، القدر نفسه الذى تستغرقه فى الواقع وهى بالضرورة الفترة نفسها التى تستغرقها حركة الممثل على خشبة المسرح.. أضف إلى هذا استفادتى من خبرة ودراية المسرحية الكلاسيكية بأبعاد الإنسان ودوافعه وما يعتمل فى داخله من صراعات وانفعالات.

أما عن تأثرى بدراسة العمارة، فستجدها متمثلة فى اهتمامى ببناء الفيلم ككل، مع الاقتصاد، والاستفادة من كل العناصر المكونة للمشهد، وأن يكون لكل عنصر، سواء ديكور أو إكسسوار، أو حتى تل أو حجر، شخصية مميزة، ووظيفة، تتمشى مع بقية المشاهد، حتى يصبح

العمل فى النهاية، قطعة معمارية حية، لها روحها الخاصة، وتنبض بالحياة.

لاحظ، أن الفكرة عندى هى الفيلم كله، والفيلم أيضا هو الفكرة.. فى «المومياء» لن تجد لقطة أو مشهدا أو حدثا يمكن أن يعبر عن فكرة الفيلم، ذلك أن الفكرة عندى تسرى فى شرايين الفيلم كله. وليست الفكرة هى مجرد مقدمة منطقية أو مجرد آراء.. ولكنها إيقاع وشكل ولون وشخصية ومشاعر تسود العمل كله.

الآن، عندما أنظر إلى نفسى من بعيد، وأنا أنفذ «المومياء»، أرانى وقد وصل الحزن إلى نخاع عظامى، لقد نفذت الفيلم عام ١٩٦٨، العام التالى للهزيمة مباشرة، ويبدو أنى - مثل كل مصرى - كنت أحس بالفجيعة تتمطى داخل شرايينى.. أضف إلى هذا أن والدى توفى فى بداية ١٩٦٨.. وكان والدى يمثل بالنسبة لى أكثر من كونه أبا، كنت أراه درعا لى، عملاقا من نوع ما.. أظن أن الفجيعة العامة تزاوجت بالفجيعة الخاصة وانعكست على روح الفيلم.

فى إحدى الليالى، عقب عودته من الخارج، وإثر عملية جراحية كبيرة، كان الإرهاق باديا عليه بوضوح، وثمة بعض التجاعيد ظهرت حول عينيه، وعلى جانبى فمه.. واكتسى صوته بغلالة من الوهن.. لكن روحه، عندما تكلم، بدت على درجة كبيرة من الصلابة، والعزيمة، وكعادته، اتسمت رؤيته بنصاعة الوضوح.. أمسكت بأصابعى القلادة الجميلة التى تعارك عليها «ونيس» و «أيوب» التاجر فى المومياء.. القلادة المرسوم عليها عين حورس، بن إيزيس، هازم الشرير «ست»، والتى غدت رمزا للخلاص.. مررت بأناملى، بحب وإعزاز، على رسمها، فحقيقة، هيامى بها لم يفتر أبدا.. كم أتمنى أن ألمسها، وأتبرك بها، الآن.

ابتسم وهو يقرأ، فى عينى، شغفى المجدد بها.. تحدثنا عن «المومياء»، والماضى والمستقبل، والقضية التى تلح عليه.. وبحكمة قال:

ربما كانت قضيتى هى «التغيير».. فالتغيير هو الحياة، والشجرة إن لم يتغير فيها شيء ما كل نهار جديد فهى ميتة أو فى طريقها إلى الموت، لابد أن ينمو فيها أحد الفروع، وأن تضمر ورقة قديمة.. كذلك فى مجتمعنا، لابد وأن نغير، وإلا سيكون مصيرنا الأفول. التغيير ضرورة، خاصة بالنسبة لنا، ولمنطقتنا.. والتغيير هنا يصحبه عناء شديد، فهو ليس تطورا ذاتيا هادئا، مثلما الحال فى أوروبا، ولكنه عاصفة هبت علينا فى أواخر القرن الماضى، ولا تزال تعصف بكثير مما تعودنا عليه واستسلمنا له.. إن التغيير يفاجئنا، بل ويخيفنا فى كثير من الأحيان، ورياح التغيير تهب على الجميع.. فى «المومياء» نلاحظ أن التغيير أصاب مفتش الآثار الشاب، والقبيلة كلها، التى لابد أن تغير أسلوب حياتها الذى عاشت به قرونا طويلة، وهو أيضا يصيب ابنها الشاب الثائر «ونيس»، وتاجر الآثار المهرب.. والفيلم ينتهى بالباخرة المحملة بالآثار وهى تشق طريقها فى مياه النيل إلى مستقبل لا أحد يعرف ملامحه بوضوح.

عندما يتكلم شادى، فإنه يبدو كما لو أنه يتحسس الموضوع الذى يتعرض له لأول مرة.. لا يشعرك بأن عنده وجهة نظر مسبقة، انتهى منها واطمأن لها.. وأفكاره، يكتشفها معك على نحو هادئ، منطقى، لاصرامة فيها أو جفاف.. فهى دائما تأتى مغلفة بالعواطف، فتبدو وكأنها مرت على قلبه ولم تأت من عقله مباشرة.. سرح قليلا، فى تلك الليلة، وقال:

- أحلم دائما.. وأتمنى.. وأعتقد، بأن المستقبل، غالبا، سيكون أفضل من أية يوتوبيا فى الخيال، والحق أن المستقبل يبدو أمامى ضبابيا غامضا، وينتابنى أحيانا إحساس بأن التاريخ عندنا يتحرك على طريقة «محلك سر»، ولكن سرعان مايذهب هذا الإحساس ويتلاشى أمام قناعتى بأنه بقدر ما نغير، بقدر ما نضمن حياة جديدة، وأننا نملك القدرة على التغيير برغم الأغلال التى تكبلنا.، فنحن، ومنطقتنا كلها، ليست مجموعة ضعفاء.. آمل، وأؤمن بأن حياتنا، فى المستقبل، برغم عناء الحاضر، ستكون أفضل من أية فترة عشناها فى الماضى.

قبل رحيله بعدة أشهر.. سألته: بعيدا عن «أخناتون».. ألا تفكر فى فيلم آخر؟..

- نعم.. إن «الظاهر بيبرس» الذى حدثتك عنه مرارا يزداد سيطرة على عقلى ووجدانى.. هذا الفارس الغريب، ماهى مكوناته. كيف استطاع أن يجمع بين الشجاعة والجرأة والدهاء، وأن يكون متآمرا.. هو مزيج مدهش، يحارب بسيفه وبعقله وبقلبه.. لقد فهم عصره وعاش حياته كلها مقاتلا.. وفى نهاية حياته كان يقف فى الأركان حاميا ظهره بالحوائط والجدران، تخوفا من طعنة غادرة، مستعدا دائما لمواجهة الأعداء.. إنه عالم كامل، كان يجالس الناس فى المقاهى.. إنى لا أستطيع أن أكف عن تأمل هذا الفارس الذى ظل خالدا فى خيال الأجيال المتعاقبة، من خلال الملاحم الشعبية المجهولة المؤلف والتى لم يحظ بها حتى **صلاح الدين الأيوبى**.

● ما من مرة ذهبت فيها إلى **شادى عبد السلام**، إلا ومنحنى رؤى جديدة.. وجعلنى أرى، فى الماضى، والمستقبل، أمورا لم أنتبه لها من قبل.. لقد كان شمسا، رحلت عن عالمنا، لكن دفئها، وضياءها، لايزالان، وسيظل، يعمل، وينير، فى قلبى، وعقلى، شأنى فى هذا شأن من كان الحظ حليفهم.. فاقتربوا من دائرته النابضة بالنبل، والصدق، والمحبة، والفهم العميق للتاريخ، والفن.. والحياة. ■

حوارات



حوار لم ينشر في حياة شادي

سامي السلاموني

هذا الحديث الطويل الذى سجلته مع شادى عبد السلام تحمل شرائطه تاريخ «الأحد ٧ ديسمبر ١٩٧٥»، هو أحد الأحاديث العديدة التى أجريتها معه فى محاولة دائمة للإقتراب منه وفهم عالمه.. ولكنه حديث لم يقدر له أن ينشر أبدا.. لأننى كنت أنوى أن يكون نواة لكتاب لم يصدر أبدا عن شادى عبد السلام.. وكنا قد اتفقنا ـ شادى وأنا ـ على أن نترك الحوار يقود نفسه إلى ماتصنعه التداعيات الحرة التى لايحكمها اتجاه أو ترتيب وإنما مجرد محاولة الغوص فى عالم شادى عبد السلام جذوره وتربيته وأفكاره وأحلامه وإحباطاته.. وبعد أحد عشر عاما تظل لتداعيات شادى عبد السلام الحرة قيمتها وإيقاعها الراسخ الذى لايتغير مع الزمن.. ويظل «أخناتون» حلما لم يتحقق أبدا.. ولكن تكون الأسطورة فقط هى التى بقيت لتؤرقنا.. بعد أن يكون عذاب الروح والجسد المنهك قد قدر له أن ينتهى!

هناك أكثر من مدخل وأكثر من زاوية للحديث عن شادى عبد السلام، أعترف بحيرتى فى اختيار إحداها كبداية.. ولكن لو بدانا بالتاريخ الذى تعشقه أنت.. فتاريخ اليوم هو ٧ ديسمبر ١٩٧٥ . فكم بالضبط عمر عملك فى السينما حتى هذا التاريخ؟

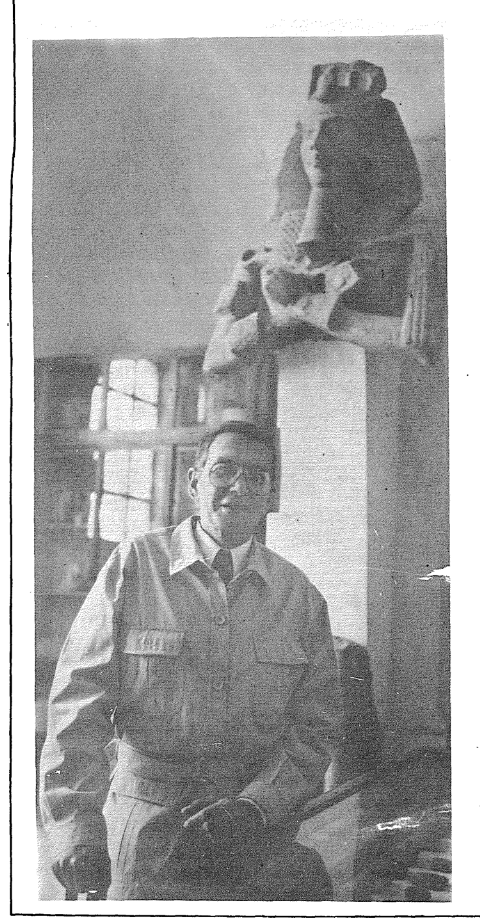
ـ البداية الجادة لعملى بالسينما كانت فى ٥٨.. أى منذ ٢٧ عاما.. وكنت قد انتهيت لتوى من أداء الخدمة العسكرية..

● هل أديت إذن الخدمة العسكرية؟

ـ نعم .. وفى سلاح الصيانة بالعباسية..

● هذا جانب لا يعرفه أحد عن حياتك.. ماهى ذكرياتك إذن عن الجيش؟

ـ كان هذا أول لقاء جاء لى لأتعرف من خلاله وبالممارسة وليس بمجرد القراءة.. على «الشعب» بجميع طبقاته وفئاته وثقافاته الحقيقية.. فأنت تتجمع مع زملائك فى التجنيد بكل نوعياتهم فى مكان واحد. وترتدون جميعا «عفريتة» واحدة.. وسواء أردت أو لم ترد فلابد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم.. وبعد قليل تجد نفسك قد تعودت عليهم وأصبحت واحدا منهم.. وفى هذا المعسكر قضيت سنة كاملة من العزلة عن الطريق اليومى الذى كنت سائرا فيه حتى تلك اللحظة.. وهو من الدراسة إلى البيت ومن البيت إلى الدراسة باستمرار.. وعن



علاقة محدودة ببعض الأصدقاء.. إلى رؤية شاملة أكثر للبلد كلها.. وكان هذا عام ٥٥ أو ٥٦.. وبمجرد أن أنهيت فترة التجنيد حتى حدث العدوان الثلاثى على مصر عام ٥٦.. فكانت هذه أول مواجهة حقيقية لى مع هذا التناقض الضخم بين فئات مخالفة من زملاء المعسكر الواحد.. ثم بين حياتى الطبيعية كمجرد شاب يتلمس بداية مستقبله.. وبين الحياة العسكرية .. وفى هذه التجربة المهمة جدا تعودت على النظام وقوة التحمل الجسمانى.. وابتعدت مؤقتا فى الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن الرسم.. وكأنك أخذت إجازة إجبارية من هذا كله لكى يتجه عقلك اتجاها آخر تماما.. لقد أعطانى هذا العام الكامل من الخدمة العسكرية الفرصة لكى أفكر على مدى هذا العام فيما يمكن أن أصنعه بعد ذلك.. ودون أن أحس بأن الزمن يدفعنى قسرا لاختيار سريع.. وكنت قد تخرجت فى كلية الفنون الجميلة لأصبح مهندسا معماريا.. ولكن فى هذا العام بالتحديد اتضحت لى الرؤية تماما.. إنها السينما.. ولن أعمل إلا فى السينما ولا شىء آخر.. ولن أستخدم أبدا شهادتى هذه فى العمارة.. فحتى العمارة هذه لم أكن أرى لها أى شكل ولا أى أمل فى الإطار الذى تبنى به بيوتنا. فلا هناك تخطيط مبانٍ ولا أى احتياج حقيقى للمهندس المعمارى يضيف إلى مبانينا لمسة خلاقة.. اللهم إلا إذا تصادف أحيانا أن طلب منك رجل ما أن تصمم له عمارة أو حتى «بلكونة» من طراز معين.. فيصبح كل دورك هو «الترزى» الذى ينتظر أن يطلب منه أحد «تفصيل» شىء بذوق خاص.. ولكن لا أحد عندنا يفكر فى تصميم منطقة سكنية متكاملة مثلا بحيث تأخذ طابعا أو شكلا مبتكرا ومصريا.. مافيش.. كلهم ينقلون الأفكار من الخارج.. فمن سويسرا مثلا وهى بلاد ثلجية ننقل طراز بيوتهم عندنا

لكى نصبح «خواجات» مثلهم.. ناسين أنه لا المناخ ولا طبيعة المجتمع والحياة عندنا بتقاليدها.. يمكن أن تحتمل عمارة كهذه.. ومن هنا تجىء هذه «اللخبطة» التى تراها الآن فى عمارتنا.. قررت أن أنسى شهادتى ولا أقترب من هذه المهنة..

ولقد كنت حتى قبل دخولى الفنون الجميلة أريد العمل بالمسرح أو السينما.. ولكن لم تكن هناك مدارس ولا معاهد.. واخترت المسرح فى البداية لأننى كنت أتصور وأنا صغير أنه سهل.. بينما كانت السينما شيئا مخيفا بالنسبة لى.. يحتكره عدد قليل من الناس أغلبهم تجار فى سوق ينصب فى النهاية فى بيروت.. ولا يعنى هذا أن بيروت ليس لديها مثقفوها.. ولكن كان قدر السينما المصرية أن ترتبط بكباريهات بيروت وبموزعين من هناك أو من الأردن أو من سوريا فى الماضى ومنذ الخمسينيات.. وكان هؤلاء هم الذين يصنعون ويكيفون ذوق السينما المصرية.. فكيف يمكنك أن تدخل مجالا كهذا ؟.. وما الذى تستطيع أن تفعله فيه حتى لو دخلته؟.. الإخراج؟. مستحيل.. خاصة وقد كنت فى سن لا أعرف فيه أنا نفسى ما الذى أريده بالتحديد.. ووجدت أن الوقت يمر بى وزنا فى هذه الحيرة.. فدخلت الفنون الجميلة لأدرس العمارة التى كنت اعتقد أنها أساس الفنون الأصيلة كلها.. فهى تمنحك الوعى بالبناء.. سواء «البناء بالطوب» أو البناء الدرامى.. فهى تجعل نظرية البناء واضحة أمامك.. كيف يمكنك تركيب هذا على ذاك.. فإذا كنت فى البناء الدرامى معرضا لأن تسرح إلى سرد صورة بشكل أدبى أو وصفى يأخذك بعيدا عن المجرى الرئيسى لعملك.. فإنك فى العمارة تلتزم بخطوط لاتستطيع الخروج عليها.. فالغرفة غرفة.. والطرقة طرقة.. والصالون صالون.. وأنت ملتزم حتى بالبلكونة «وبير السلم» ولا يمكنك أن تصل إلى الدور الثانى الا مرورا بالدور الأول ومن خلال درجات تصعدها.. فأنت لا تستطيع أن تزيد شيئا على التصميم ولا أن تنقص شيئا إلا على أساس المنفعة أولا.. فهنا إذن اقتصاد فى التفكير نفسه.. وكنت قد قرأت تاريخ المعماريين الكبار الذين تحولوا إلى فنانين مثل دافنشى ومايكل أنجلو وحتى كبار مخرجى السينما مثل أيزنشتاين وأنتونيونى الذين خرجوا من مدرسة العمارة أساسا.. فوجدت أن الفنون التشكيلية هى قيمة مهمة فى السينما.. ولكنها تظل غير كافية فى بناء «سيناريو متحرك».. ووجدت أن الفنون التشكيلية فى مصر محصورة فى أيدى أساتذة قد يبدعون لوحة رائعة حقا.. ولكن التكوين فيها ثابت كأى صورة ثابتة.. فضلا عن أن الفنون التشكيلية تقوم على الموهبة قبل الدراسة.. فإذا كنت تملك هذه الموهبة فبوسعك أن تنميها وحدك ودون الاحتياج إلى أساتذة.. بل إن الأستاذ قد يفرض عليك أسلوبه.. ومن هنا جعلت الفنون التشكيلية عنصرا جانبيا فى تكوينى الدراسى.. والعمارة هى «الشهادة العليا» إذا كان لابد من شهادة عليا ومادام ليس هناك معاهد.. وحصلت عليها بامتياز عام ٥٥.. وعفوا إذا كنت أرجع بك إلى الوراء وإلى الأمام مع هذه التداعيات..

● ولكن ماذا كانت دراستك المبكرة قبل ذلك ؟

ـ أنا من مواليد الإسكندرية ولذلك درست فى «كلية فيكتوريا» هناك وتخرجت فيها بشهادتين.. الأولى كانت تساوى «التوجيهية» كما كانت «الثانوية العامة» تسمى فى الماضى..ثم شهادة أخرى بعد دراسة إضافية لسنتين منهما سنة فى إنجلترا تخصصت خلالها فى التاريخ والفلسفة.. وربما كان تأثير التاريخ على الفلسفة والعمارة هو الذى حدد لى الطريق الذى أسير فيه.. بمعنى ألا أنظر إلى التاريخ كمجرد تواريخ وحكام وأبطال.. وإنما من موقف فلسفى إلى حد ما.. وبمعنى أننى لو صورت الآن فيلما معاصرا فسوف تجد فيه إحساس التاريخ ولكن دون أن أصور التاريخ نفسه.. ولكن بإحساس أن الزمن حتى لو كان معاصرا.. فهو تاريخ..

●هنا بالتحديد.. أريدك أن تحدثنى عن إحساسك هذا بالتاريخ.. فمن الواضح أنه إحساس خاص تعكسه فى أفلامك القليلة حتى الآن.

ـ إنه إحساس بسيط جدا يرى أن الشخص المعاصر أو «الحالى» هو امتداد لايمكن فصله عن جده.. وجد جده.. ولو أننا عدنا إلى الوراء مجرد يوم واحد إلى أمس فقط لوجدناه قد أصبح تاريخا.. أو أن فيه رنين التاريخ بالنسبة لى.. فالتاريخ هو كل ما خلفناه وراءنا فأصبح ماضيا.. ونحن اليوم نتاج لكل هذا الذى مضى.. ولذلك فلابد أننى مختلف عن أى إنسان زميل أو شبيه لى فى بلد آخر.. حتى أقرب البلاد لنا ولتكن السودان أو ليبيا مثلا.. لأن التاريخ الذى أحمله ورائى مختلف عنهما.. التاريخ بكل تفاصيله سواء تعرضنا لفترة احتلال أو انهيار اقتصادى أو حكمنا نحن العالم كله وازدهر الاقتصاد ثم تغيرت الظروف التاريخية لسبب ما.. فإنك ستجد أن الدول ذات الحضارات العريقة وأيا ماكانت فترات الصعود والهبوط فيها.. ستظل محتفظة بقوامها فى أحلك الظروف.. كمصر والهند وإيران مثلا.. وهى ثلاث بلاد كانت إمبراطوريات يوما ما.. ولذلك فهى مهما تعرضت لأزمات سرعان ما يلتف شعبها حول نفسه ويحتفظ بحضارته بقدر ما يستطيع.. وفى المقابل فهناك دول نامية جديدة.. وهنا لابد أن نعى أننا لسنا دولة نامية إلا

من الناحية الاقتصادية وبالمقارنة مع الثورة الصناعية فى أوروبا مثلا.. أما بمقاييس التحضر الحقيقية فإن حضارتنا قوية جدا.. فسوف تلاحظ مثلا أن الفلاح المصرى منظم جدا دون الحاجة لأن ينظمه أحد.. فهو يعرف جيدا كيف يزرع فى أى توقيت منضبط وكيف يذهب إلى حقله مبكرا لأنه يعى أن العمل مقدس وليس مجرد «رزق» فقط.. لأن الباحث عن «الرزق» فقط يمكن أن يصبح تاجر مخدرات.. ولذلك فأنت قد لاتجد هذه «المواظبة»والانضباط عند القاهرى مثلا غير القادم من الجذور مثل الفلاح.. فالعمل عند الفلاح واجب يكاد يرتفع إلى مرتبة الطقوس: الزراعة والرى والمواسم والسوق والزواج والولادة.. كل هذه طقوس منضبطة بنظام دقيق عند الفلاح المصرى.. ومن هنا فقد يدهشك مثلا أن نسبة الجرائم فى الريف المصرى أقل بكثير منها فى نيويورك مثلا .. لأن القتل عندنا ليس وسيلة للتفاهم ولا لكسب العيش.. وصحيح أن الجريمة انسحبت كثيرا فى العواصم الأوروبية المتقدمة.. ولكن تعال مثلا إلى أمريكا.. أليست هى أكبر دولة متفوقة اقتصاديا فى العالم كله؟ ورغم ذلك فسوف تجد هناك [illegible] كبيرة جدا من الشبان وغير الشبان يقفون ليلا فى الشوارع لكى يسرقوا محفظتك.. فإذا قاومتهم قليلا يمكن أن يقتلوك ببساطة.. ولا يمكن أن ينفصل عن هذا كون أن تاريخ أمريكا كله هو مائتا سنة.. إذن فقياس الانسان المتحضر لايكون فقط بالكماليات أو الماديات التى فى يده أو فى نوع ملابسه وما يسميه البعض «بالفرنجة».. وإنما بالسلوك.. وحتى لو لم يكن يعرف القراءة والكتابة ستجد أن سلوكه متحضر.. فإذا ما استطعنا أيضا أن نعلمه القراءة والكتابة فستجد أنه سيستوعبهما ويستخدمهما جيدا.. ولو علمناه مهنة فسوف يمارسها جيدا.. لأن «أرضيته» سليمة.. وهذه هى ميزة الحضارات الكبيرة.. ولذلك فسوف نجد أن المصرى أو الهندى أو الإيرانى لو وفرنا له مستوى ثقافيا مناسبا.. فإنه يتفوق مليون فى المائة على المثقف المعاصر الذى لايحمل هذا التاريخ وراءه.. وإن كانت سبعمائة أو ثمانمائة سنة من محاولات التقدم فى أوروبا جعلتها «عجوزا» مثلنا.. لاسيما أن جزءا كبيرا منها كان متصلا بحوض البحر الأبيض المتوسط دائما سواء بالحروب الصليبية أو الحكم العربى فى أسبانيا أو بمجرد التجارة.. وحقق هذا كله نوعا من الاندماج بين الشرق والغرب وتبادل الخبرات الحضارية هو الذى أسفر عن عصر النهضة فى أوروبا.. يعنى.. أعتقد ان هذه هى الرؤية التاريخية للأشياء..

● وكيف تنوى أن تعبر عن هذه الرؤية التاريخية بالسينما؟

ـ إنها هى التى تخلق نفسها فى داخلك وأنت تعمل.. فتصبح نوعا من «الضمير» أو نوعاً من «الناقد» الذى يوجه عملك.. فأنا مثلا قد لاتجذب اهتمامى التفاصيل الصغيرة للحياة اليومية التى تقدمها بعض الروايات بقدر ما تعنينى التغيرات الكبيرة.. فثورة ٥٢ مثلا هى تغيير كبير يلفت نظرى فأدور حوله بحرص.. لأنى لا أستطيع أن أقول رأيى فيه بسرعة.. لأنه لابد من فهمه أولا وتحليله.. لأننا هنا أمام حدث تاريخى كبير أنهى نظاما كاملا وجاء بنظام جديد.. ثم هناك مثلا تأميم قناة السويس وهو فى تقديرى «خبطة تاريخية» ضخمة جدا.. ومازلت مندهشا حتى الآن كيف أن السينما المصرية لم تتناوله فى فيلم.

● ولماذا لا تتناوله أنت؟

ـ فى ذهنى.. ولكن لابد أن يكون الفيلم ضمن إطار.. يعنى ماقبل تأميم القناة وما بعده.. لكى تتأكد أهمية حدث التأميم نفسه.. ولكن تقديم مجرد التأميم لايكفى لأنه حدث قبل القناة لمرافق ومصالح أخرى وهو بالمفهوم الشكلى لايصلح أكثر من فيلم «ساسبنس» مثير حتى لو أضفت إليه بضع خطب حماسية.. فيصبح فيلما سطحيا ويختفى.. ولكن دراسة ظروف ما قبل تأميم القناة وما بعده هى مايمكن أن تعطى فيلما مهما جدا.. لأن التأميم كان أول ضربة حقيقية لاقتصاديات الغرب أثبتت لهم أن مصر يمكن أن تقطع هذا الشريان.. ولهذا ترتب عليها مباشرة عدوان ٥٦ الذى شنه علينا إيدن وجى موليه. وهو الذى كشف فى الوقت نفسه ولأول مرة عن أن إسرائيل بدأت تصبح أداة مهمة فى أيديهم.. ومن هنا تجىء أهمية الخلل الذى وجهته لهم ضربة تأميم القناة ذاته.. فوصلوا مثلا إلى شاطئ قناة السويس وتوقفوا.. فهم لايريدون مصر لأنهم لايقدرون عليها.. وهذه فى النهاية هى أحداث التاريخ التى تعنينى.. وأنت بالطبع من خلال تناولك لها ستتعرض لشخصيات وأفراد فى داخلها.. ولكنك ستأخذ الشخصية التى تهمك فى بناء الحدث وتترك ما عداها.. أما الجهود الجبارة التى تبذل فى موضوعات مهما كانت واقعية ولكنها قائمة على أشخاص فهى نوع من السينما أحترمه ولكنه لايستهوينى.. فالبطل عندى هو البطل ولكن ليس بمعنى أن أحكى «قصة فلان» .. قصة محمود.. قصة أحمد.. لا. وإنما بشرط أن تصبح دائما فى إطار «قصة مصر». مثلا.. دور مصر فى الشرق الأوسط.. أو مصر بالنسبة لأفريقيا.. أو مصر بالنسبة لحوض البحر الأبيض المتوسط.. أو هذا الشخص أو ذاك بالنسبة للقاهرة.. أو الريف بالنسبة للقاهرة.. أو الصعيد بالنسبة للقاهرة حيث تلتقى حضارتان مختلفتان.. حضارة قديمة توقفت عند مرحلة معينة وانعزلت عن

العالم بسبب التيارات الاستعمارية التى كانت تتركز فى العاصمة ولا تهتم بالصعيد.. فيلجأ الصعيد بالتالى إلى أن يعزل نفسه إلى أن يصل إليه هؤلاء القادمون من أوروبا.. فلو حدث أن كان لديهم هذا الوعى «بالأنتيكة» فانهم يبدأون فى شراء قطع منها.

يستكمل شادى عبد السلام حديثه عن «المومياء» فيقول: إن الأجانب كانوا يذهبون إلى «ابن الجبل» ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع الفقير المغلق.. فيبدأ يبيع لهم دون أن يقصد ان يبيع أو يعى مايفعله.. ولكن رجلا أوروبيا يجيئه ويقول له: أعطنى قطعة الحجر هذه مقابل كذا.. فيعطيه له دون أن يدرك أنه يتاجر فى لحمه هو.. ومازال هذا يحدث حتى اليوم.. فمازال هناك هؤلاء الذين يتاجرون فى لحمهم أو الذين يعيشون على أنقاض الآخرين.. وفى فيلم «المومياء» يجيئهم القاهرى المتعلم.. فيلتقى المصرى مع المصرى الآخر على أرضه. ولكن الاثنين مختلفان تماما وبينهما انفصال ضخم جدا بين المدنية التى يمثلها هذا وذاك وإن كان يربطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة.. ولذلك فأنت تلاحظ فى الفيلم أن الشابين القاهرى والصعيدى يتبادلان فى النهاية بضع كلمات.. بينما ظلا قبل ذلك يكتفيان بالنظر كل منهما للآخر.

هذا اللقاء بين المدنيتين هو محور الفيلم.. وليست مجرد حكاية المومياء والفراعنة التى يمكن أن تحدث لأى ناس من أى فئة فى أى مجتمع لأنها حادثة حقيقية.. ولكن لم تكن الحادثة فى ذاتها هى التى أثارتنى لعمل الفيلم وإلا أصبح فيلم «بوليس وحرامية».. وإنما هذا اللقاء الغريب الذى نتج عنه «الاكتشاف» أو قراءة الماضى.. وهو لقاء لايجمع الطرفين فيه مجرد التاريخ وحده.. ولكن حتى البعد الاقتصادى فأحدهما يبحث عن الآثار والآخر يتاجر فيها. فإن لم يجدها الأول يكون قد فشل فى مهمته العلمية.. وإن لم يجدها الثانى يجوع.. فالعلاقات بينهما إذن وثيقة من جميع النواحى..

وهذا المفهوم التاريخى هو ما كان يشغلنى فى فيلمى الأول.. لكى أحاول بلورة هذه المشاكل المعقدة التى واجهتها مصر فى تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر زمن أحداث الفيلم.. لأنها فترة مهمة جدا فى تاريخ العالم.. فأوروبا كانت خارجة لتوها من ثورتها الصناعية فخرجت فيها أيضا كل فلسفاتها المهمة من نيتشه إلى ماركس.. وأمريكا كانت دولة جديدة تبنى اقتصادها بكل الوسائل الممكنة بما فيها استخدام العبيد.. وفى مصر كانت الشخصية القومية تتحدد وتتبلور وتبحث عن نفسها فى ثورة عرابى وفى ظهور المواهب المصرية المهمة لأول مرة فى كل مجال وبأسمائها وأبعادها المصرية المحددة..

فهناك إذن أكثر من بعد تاريخى ومن خاطر كان على أن أنسجها معا جميعا فى فيلمى الأول.. ولم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا فى إطارهم التاريخى وداخل الموضوع الذى يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحون أمامك على الشاشة مائة فى المائة.. فأنت ترى نادية لطفى فى دورها الذى يمتد لخمس دقائق وتستوعبها تماما.. وترى أحمد مرعى بوضوح كامل. ولكنها ليست قصة، حدوته أو مأساة «ونيس» الذى يمثله مرعى.. لا أرى أنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق لتجمع من خلالها فكرة كلية.. ولذلك لجأت إلى نوع من التغريب لأبعدك عن ملامحها أو قصصها الواقعية وأترك بعدا أو مسافة أمام عقلك لتفكر معى.. وفى «المومياء» لو كان الإيقاع أسرع فسوف يندمج المشاهد فى أسلوب «الحدوتة»، سواء البوليسية أو العاطفية أو.. أو.. فكان لابد أن أكسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك.. فى التشكيل والملابس تجمعها وحدة معينة.. فكل شخصية مثلا ترتدى «الجلابية» نفسها بالتصميم نفسه حيث تجد اثنى عشر رجلا يلبسونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد والآخر والتى يمكن أن تخرج المشاهد عن «القالب» الذى اخترته.. ولذلك أيضا فعندما ذهبت لأصور الأقصر والجبل تجنبت كل ماهو أخضر.. لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحين.. وإنما هم من أسميتهم «أهل الجبل» بينما أسميت الآخرين «أهل الوادى» وإن كنت لم أظهرهم أبدا وبالتالى أخفيت كل ماهو زراعة.. أو خضرة.. أو فلاحون.. لم يكن الفلاحون أو المجتمع الزراعى هو موضوع الفيلم إطلاقا.. وإنما هذه الشريحة المعزولة من «مجتمع الجبل» الذى يتعيش على تراث حضارى يكمن فى بطن الأرض من تحته دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله.

وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة أيضا لاتظهر فى «المومياء» إلا من خلال «أفندية الآثار» القادمين منها.. مايميزهم بالنسبة «لأهل الجبل» وهو ملابسهم والكتب التى يحملونها بعد أن «قرءوها». «والطربوش» الذى يميزهم عن «الخواجات».. وهم «أفندية» أيضا بدأوا يذهبون إليهم فى الجبل.. وهذا القاهرى جاء فى مركب من «الحديد».. فهذا هو القرن العشرون قادم إليهم إذن.. الحديد والتصنيع والآلة وصفارة المركب التى تصبح «ممثلا» هى الأخرى وليست مجرد آلة.. فهى تظهر فى الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص فى النيل ومن عليها من القادمين من القاهرة.. كما لو

كانت «طبقا طائرا» قادما من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لترى المريخ لتعرف ذلك.. وعندما اضطررت لبعض الشرح فى بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قدمتهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سوداء وكان هذا الاجتماع يتم فى الفضاء الغامض.. أو كان هذا هو «كهنوت» علم الآثار الذى كان جديدا ومجهولا فى ذلك الوقت من نهاية القرن الماضى.. إنهم مجرد مجموعة من الرجال يتحدثون.. ولكن أين؟ لاأستطيع أن أقول فى القاهرة أو فى أسيوط أو فى أسوان.. فما يقولونه هو المهم وليس المكان.. ولذلك قدمت هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح.. فأنت تظل تجرد وتجرد كل ماليس أساسيا فى الفيلم لكى يصبح الأساسى مؤكدا وواضحا مائة فى المائة!

● بمفهومك للتاريخ كحلقات ممتدة يتصل بها اليوم بالأمس.. ألا يمكن أن نقول اذن إن «المومياء» يمكن أن تكون له دلالة لن أقول سياسية.. ولكن مرتبطة بشكل ما بمصر اليوم.. فهل هى مصادفة أن يعرض فى عام ١٩٧٥ أى بعد حرب أكتوبر بسنتين؟.. وهل توافقنى على تفسيرى الشخصى لفيلمك بأن مومياوات الفراعنة فيه ليست هى مجرد أجساد الأجداد الراحلين فى ذاتها.. وإنما هى وكما قلت أنت نفسك منذ قليل جزء من الشخصية المصرية يجىء «أفندية الآثار» ليخرجوها من بطن الجبل حيث كانت تنتهك وتنهش على أيدى اللصوص إلى القاهرة حيث يجب الحفاظ عليها.. هل كان هذا التفسير فى ذهنك بشكل ما وأنت تصنع المومياء؟

ـ لا أستطيع أن أقول هذا بالضبط لأننى كتبت سيناريو «المومياء» عام ١٩٦٧.. أى قبل حرب أكتوبر بست سنوات.. ولكن إحساسنا بضرورة الحفاظ على الشخصية المصرية كان قويا أيضا وبالذات عام ١٩٦٧.. ومازال قويا حتى الآن. ولكن هذه على أى حال هى ميزة شمولية الفن.. إنها تصل الأمس باليوم.. وإذا قدم فيلم هذه الرؤية الشاملة للتاريخ فهو فيلم لايموت بانتهاء عرضه.. مثل شخص ينادى بمبدأ ما.. فى فيلمه القصير «الفلاح الفصيح» مثلا ينادى الفلاح مطالبا بالعدالة منذ أربعة آلاف سنة ولا يزال ينادى حتى الآن.. فمن الغريب أن طموح الإنسان الدائم لم يتحقق وقضاياه لم تحل على امتداد الزمن.. أو أنها حتى عندما تحل فسرعان ماتضيع المبادئ الجديدة ويعم الظلم فيخرج رجل آخر لينادى من جديد.. وهكذا.. فالقاضى العادل أو الحاكم العادل يموت ليرثه آخرون قد يغرقهم الإهمال أو البذخ فتعود الأمور كما كانت.. وكانت هذه هى أزمة الإنسان دائما.. ولذلك كان هناك هذا الرجل الذى «ينادى» دائما.. على مستوى آخر ليس بعيدا عن هذا تماما تجد أن الإنسان يجد نفسه بين وقت وآخر غائصا فى قلب هذه «الدوائر».. فهو ينسى جذوره فى مرحلة فيتساءل: من أنا؟ ماهى مطالبى؟ وهنا يبعث من جديد..

● ولكنى مازلت أريدك أن تربط «المومياء» بظروف مصر عندما بدأت كتابته عام ١٩٦٧..

ـ لقد كتبته قبل النكسة مباشرة.. ثم بدأت التصوير بعد النكسة بستة أو سبعة أشهر.. وكان لها تأثيرها القوى جدا على بالطبع.. لاسيما أن أبى كان قد مات بعد النكسة بشهرين وغمرنى حزن شديد عليه.. ولم يكن ممكنا أن أفلت من تأثير هاتين الفاجعتين.. وأذكر أننى عندما كنت أحلق ذقنى كل صباح كنت فعلا أتحاشى أن أنظر إلى وجهى فى المرآة.. وما ينعكس من هذا على «المومياء» ربما كان هو محاولة التشبث بجذورى.. ليس بمعنى أن أفاخر بما أملك من آثار.. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين التى تمتد ورائى لم تفلت من يدى بعد تماما بل إننى مازلت أستند إليها وأستطيع «القيام»..

إن مصر هى البلد الوحيد فى العالم الذى لم تتغير حدوده منذ ستة آلاف سنة.. كما لم يتغير اسمها أبدا.. وعندما تغير اسمها فى ظروف قريبة كان هذا شيئا مدهشا جدا.. فنحن قد نحارب الجميع أو نحب الجميع ولكن دون حاجة لأن نغير أسماءنا مجاملة للآخرين.. وليس ضروريا مثلا أن أغير اسمى من شادى إلى عبد الفتاح.. لكى أرضى ساكنا فى الشقة المجاورة اسمه عبد العليم! ومع ذلك فقد عاد اسم مصر كما لو كان لأنه كان حتميا أن يعود ولأنها كانت غلطة.. وربما كشف التاريخ عما إذا كانت هناك ضرورة حينذاك لهذا التغيير أم لم تكن.. فهذه أشياء لاتنكشف فى أسبوع ولا فى سنة..

● إذا لم يكن البعد التاريخى فى «المومياء» هو سر إعجاب الأوروبيين به وكل هذا الدوى الذئ أثاره لديهم.. لأنهم ربما يعرفون تاريخنا أكثر مما نعرفه نحن.. فما هو تفسيرك إذن لهذا الاعجاب؟

ـ أنا نفسى لم أكن أتوقع هذا الذى حدث.. ولكن ربما كان ما أعجبهم هو مجموع عناصر الفيلم معا.. فالموضوع جديد بالنسبة لأوروبا.. وإن كانت قد حدثت بعض محاولات فى السينما الجزائرية والتونسية لتناول مشكلة البحث عن الشخصية القومية من خلال لقاء ثقافتين مختلفتين ومن خلال أكثر من

فيلم تتحدث عن هؤلاء الذين تركوا بلادهم وذهبوا إلى أوروبا واكتسبوا ثقافتها وطباعها وعادوا إلى بلادهم ليعانوا من إحساس الغربة أو الانفصال هذه.. وقد تكون المشكلة إذن إذ قد عولجت من قبل. ولكن فى «المومياء» كانت أول تجربة فى الشكل والموضوع مما تؤكد على مصريته.. وربما كان تكنيك الفيلم نفسه جديدا حتى بالنسبة للمهتمين بالسينما المصرية فى أوروبا بانسجام كل عناصره السينمائية وكعمل متكامل.. ولهذا كتبوا كثيرا جدا منذ أن عرض الفيلم لديهم فى عام ٧٠ لأنهم وجدوا فيه لغة السينما التى هى الصورة أساسا وقبل الكلمة.. بدليل أننا مازلنا نرى أفلاما من السينما الصامتة ومع ذلك نفهمها.. حتى إن البعض هناك كانوا يقولون لى إنهم كانوا يتابعون «المومياء» دون أن يقرءوا الترجمة إلا بين وقت وآخر.. لأنهم يفهمون مايحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجو ومن الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات.. ومن الجبل الواقف خلفهم غامضا.. ومن المركب القادمة فى النيل.. ومن الملابس المتناقضة بين فريق وفريق.. فحتى لصوص المقابر قدمهم الفيلم بإحساس بالجلال فى ملابسهم وتحركاتهم.. كما قدم تلخيصا مركزا للعائلة فى الصعيد.. الإحساس الطاغى بالاحترام والكرامة حتى لايظهر الرجل ضحكته ولا دمعته كما يقولون.. وكل هذا لاترى منه فى الفيلم إلا معناه أو «رائحته» الخاطفة.. ومجرد الإحساس المكثف بمجموع التقاليد التى تحكم هذا المجتمع..

● هل استفدت فى هذا كله من كونك صعيديا أنت نفسك؟

ـ مائة فى المائة.

● ماهى علاقتك إذن بالمنيا حيث تنتمى عائلتك رغم أنك ولدت فى الإسكندرية وتعلمت فيها؟

ـ لقد تأثرت بالمنيا تأثيرا قويا.. فكل إجازاتى كنت أقضيها هناك .. بل إن المنيا مازالت موجودة وبقوة حتى الآن فى بيتنا فى القاهرة رغم أى تغير فى الملابس أو اللغة أو السلوك.. وأقاربى كانوا يجيئون دائما أو كنا نذهب نحن اليهم.. بل إن كثيرين منهم يعيشون الآن فى القاهرة ولكنهم مازالوا يحتفظون بجذورهم الصعيدية هذه.. بالضبط كما كانت مصر تحتفظ بشخصيتها تحت أى استعمار وفى مواجهته.. ومازال «سلوك العائلة» هو الذى يحكمنا جميعا.. فهذه أشياء لاتختفى بسهولة..

● ما الذى وضعته فى «المومياء» من هذه الاشياء؟ ـ من الصعب أن أحدد.. فكل تفصيلة فى الفيلم لها أصل ولها تفسير. لقد كتبت السيناريو فى ثلاث سنوات.. كنت أفكر وأكتب وأعيد الكتابة وأعيد تركيب الأشياء معا.. فلم تكن مجرد فكرة خطرت لى فكتبتها.. وإنما هو نتاج أكثر من تأثير من الماضى ومن خبرتى ومن رؤيتى.. وربما بتأثير حتى من مشاهداتى فى السينما الحديثة أو الروايات الحديثة.. وكل هذه العناصر تتجمع فى نسيج واحد على مهل وأنت تكتب وتراجع نفسك.. فالفيلم هو كل الأشياء التى عشتها أو اطلعت عليها وكل ما أحسه الآن فى شخصيتى اليوم من أحاسيس سواء كانت خاصة أو عامة.. كل هذا لابد أن يجد له مكانا فى الفيلم.. ولهذا استغرق وقتا طويلا فى الكتابة. لانى لا أتعجل.. عمرى ماتعجلت أبدا..

● هذا يقودنا إلى مشكلة «البطء».. فأنت متهم بالبطء.. فهل هى تهمة فعلا.. أم أن هذا نفسه هو أسلوب فى العمل؟.. فكيف تكتب مثلا سيناريو فيلم فى ثلاث سنوات؟

ـ ولكنى كنت خلال هذه السنوات مازلت أعمل كمهندس ديكور.. وبالنسبة لشخص يكتب سيناريو لأول مرة خصوصا إذا كان هو الذى سيخرجه فلابد أن تأخذ المسالة وقتا أطول من تجربته الثانية.. ورغم ذلك فلقد استغرقت كتابة فيلمى الثانى «أخناتون» وقتا أطول من «المومياء» ولكن لأسباب أخرى.. والمسألة ليست بطئا ولكنها عمل يومى مستمر سواء كنت أكتب فعلا أم أدير الموضوع فى عقلى .. وأحيانا أفكر فى الموضوع وأنا آكل أو وأنا سائر فى الطريق دون أن أرى ماحولى وإنما بإحساس أو حتى بمجرد نصف إحساس أن أتجنب الوقوع فى بدر مثلا.. ولكن تشغل ذهنى القصة أو حتى مجرد نقطة معينة أو شىء لمحته وأنا سائر يمكن أن يوحى لى بفكرة فأنا أعمل فى الفكرة باستمرار إذن وليس عن بطء ولكن عن دراسة متعمقة جدا لكل تفصيلة.. وهذا أجمل شىء فى حياتى كلها.. بحيث بمجرد أن أبدا التصوير يخرج كل شىء من عقل الواعى بسهولة بالتكنيك بكل التفاصيل.. لأنى هنا أكون مجرد «منفذ» لما دار فى عقلى كثيرا.. وهذه ناحية مهنية أو حرفية بحتة فى عملية الإخراج والمونتاج لأنك تكون قد دخلت فى «الآلة» بالفعل.. ولكن فترة تحضير وتنظيم وترتيب الأشياء وإعادة فكها لتركيبها من جديد تكون هى أجمل فترة أعيشها من مراحل خلق الفن.. ولذلك فهى كلما طالت وامتدت فأنا مستمتع وكأننى أقوم بنزهة..

● ولكن فترة التنفيذ هذه فى «المومياء» بمعنى التصوير استغرقت وقتا اطول من اللازم رغم ذلك؟

ـ لأن هيئة السينما نفسها أوقفت التصوير مرتين منهما مرة استمرت شهرين لعدم وجود فلوس.. ومرة تعطلنا

بسبب حادث وقرع عبد العزيز فهمي على ساقة فوضعها في الجبس لشهرين آخرين.. ثم لم تصلنا نتيجة المعمل من إيطاليا لثمانية أشهر.. وبعد هذه المدة اكتشفنا أن ثلاث لقطات «باظت».. فأعدنا تصويرها.. وهكذا كنا عايشين طوال هذه المدة في جهنم حقيقية.. ولكن مدة التصوير الفعلي خلال هذا كله كانت اثنى عشر أسبوعا فقط.. بينما صورت «الفلاح الفصيح» كله في ستة أيام..

● ولماذا تأخر عرض «المومياء» نفسه في دار السينما لخمس سنوات كاملة بعد إنهائه؟

ـ لأن «المومياء» كان مرفوضا من هيئة السينما التي أنتجته.. قالوا إنه لاتوجد دار عرض ستقبله.. «اركنوه».. مع أن الهيئة نفسها تملك دور عرض وأنت تذكر أول عرض خاص للفيلم عام ٦٩.. ثم عرضناه في «نادي السينما» وكتبت أنت.. ومع ذلك فلم ينقذ الفيلم إلا نجاحه غير المتوقع في مهرجان «فينسيا».. وهو نجاح لم أكن أتوقعه أنا نفسي لأنني كنت «مضروبا» تماما وكان قد تم إهمال الفيلم بالفعل.. ثم فاجأتني في فينسيا نفسها مشكلة أخرى غريبة هددت بعدم عرض الفيلم هناك.. فلقد بحثوا عنه فلم يجدوه مع أن النسخة كانت موجودة هناك.. ولكن حدث اللبس عندما تغير اسم الفيلم من «المومياء» إلى «يوم أن تحصى السنين» ولم يدركوا أنه الفيلم نفسه.. وكانت المشكلة نفسها قد حدثت في مهرجان كان حيث ادعوا أيضا أنهم لم يجدوا النسخة بينما أنا في مصر لا أدرى بما يحدث.. ولكن مهرجان فينسيا عام ٧٠ هو الذي أطلق الفيلم بعد ذلك.. فذهب إلى قرطاج حيث حصل على جائزة النقاد.. ثم مهرجان لندن وحصل على جائزة «**معهد الفيلم البريطاني**» وعدة مهرجانات أخرى كان آخرها في باريس حيث حصل على جائزة جورج سادول كأحسن فيلم أجنبي في العالم سنة ٧٠.. وعندما وجدوا أن الفيلم حصل على ثلاث جوائز في شهرين فقط اكتشفوا هنا أن «المومياء» لم يكن «وحش» إذن.. وأنني لم أكن «غلطان قوى».. ووافقوا هنا على أن يشتريه الإنجليز وعلى أن يبقى «الديجاتيف» في المعمل في إيطاليا.. فوافقوا أخيرا وبعد خمس سنوات على عرضه في مصر:

● وطوال هذه السنوات الخمس منذ انتهائك منذ «المومياء».. مازلت تعمل في «أخناتون»؟

ـ في انتظار «**أخناتون**» انتهيت من كتابة موضوعين معاصرين انتهيت من أحدهما بالفعل ومن معالجة الآخر.. وهنا سأحكي لك شيئا غريبا.. كنت قد بدأت كتابة أحد هذين الموضوعين وتوقفت عند نهايته التي لم أكن أريدها سوداء تماما.. ثم حدثت حرب أكتوبر فبرهنت لي على بشيء كان ينقصني إدراكه في سياق القصة فاستوحيت النهاية من حرب أكتوبر وكأنها حدثت في هذا التوقيت بالذات لكي يكتمل السيناريو.. فبعد أن مرت سنتان على أكتوبر وأصبح تاريخا هو نفسه «كنا نسجل هذا الحوار في ١٩٧٥» بدأت بعض النتائج تتضح لتكتمل بعض الأمور في ذهني..

● إنه خبر مثير أن يكتب شادي عبد السلام فيلمين معاصرين عن الحاضر وليس عن التاريخ.. ما الذي تنوي أن تقوله في هذين الفيلمين؟

ـ إنه الإصرار نفسه والاستمرار في هذا الشعب.. فهو يقع ويقوم.. ولو حدث ان «وقع» مرة أخرى «يقوم».. وكأنما لديه إصرار خرافي.. ومجرد أنه مازالت تصلنا الخضراوات والخيرات من الريف. عندي دلالة مهمة جدا.. إن هذا الشعب كلما حدثت نكسة.. ينتج.. وهذا هو موضوع الفيلم الذي قد يطول إلى ساعتين ونصف أو ثلاث ساعات.. ومن خلال عدة أفراد من عائلة معاصرة تعيش بيننا الآن والاستمرار والترابط بين ثلاثة أجيال من هذه العائلة.. ثم من خلال التناقض بين القاهرة والريف ليس بمعنى الكراهية بينهما.. وإنما من خلال تركيب هذا وذاك وتأثير كل منهما على الآخر.. وكيف يتأقلم كل جيل مع الإحداث التي تقع حوله والتي تغيره شكلا وموضوعا ولكنه مرتبط حتميا بالأجيال الأخرى وكلهم يحكمهم ضمير واحد.. وهي ستكون رواية جديدة جدا في أسلوب سردها عن كل أعمالي الأخرى لأنها ستكون رواية معاصرة.. وفيلمي القصير «**جيوش الشمس**» ليس إلا تجربة من تجارب هذا الفيلم الروائي الطويل.. فعندما بدأت حرب أكتوبر لم أكن أعرف ما الذي سيحدث بالضبط ولا كيف حتى سأصور فيلما عنها ولا ماذا أقول فيه.. ثم عندما ذهبنا إلى الجبهة لنصور توقفنا كالعادة لأن الفيلم الخام كان قد نفد وتعطلت البطارية فقضيت سنة كاملة في تصوير وتركيب «**جيوش الشمس**» كانت فكرة الفيلم الروائي تختمر خلالها في ذهني.. وعندما تكتمل كتابته روائيا تماما سيكون فيه ملامح كثيرة جدا من «**جيوش الشمس**».. وهناك شخصيتان أخذتهما من المعركة بالضبط.. وجدتهما في الواقع ولم يكن ممكنا أن أجدهما في أي كتاب أو أي خيال أو إيحاء.. ومع ذلك فإن كل موقف الحرب في هذا الفيلم الذي يمتد لثلاث ساعات لن يستغرق أكثر من عشرين دقيقة.. ولكنه يبدأ قبلها بست سنوات وينتهي بعدها بسنتين.. ولكن هذه الدقائق العشرين هي خلاصة وتركيز كل ماخرجت به من سفري إلى الجبهة والمعركة.. لأنني أعتقد أن من يكتب فيلما معاصرا لابد أن يعايش هو نفسه

مـايكتب عنه.. ولكننا نرى من يكتـبون عن الريف وهم لم يخرجوا أبدا عن حدود شبرا.. ومن يصنعون أفلاما عن أزمات الفـلاحين ولكن من خـلال المجـلات والكتب ودون أن يعايشوها.. بينما الفنان لابد أن يكون معاصرا فعلا للناس وللوقت وللأزمات التى يتحدث عنها.. وإلا فعليه ألا «يحشر» نفسه فيما لا علاقة له به ليصنع ما «يجب» أن يصنعه لمجرد أنه «موضة»، بل ماهو مقتنع به فقط ومعاصر له ودارس وفاهم.. أما التجارة فهى شىء آخر.. أنا مثلا لم أعايش الكباريهات ولا أعرفها.. ولكنى أيضا لا أستطيع أن أقول إننى معايش للريف مائة فى المائة.. لكن بيئتى فى الصعيد نعم.. ولكن ليس بما يكفى تماما.. لأن «الفيلتر» الذى ستخرج من خـلاله صـورة هذا الصـعيـد الذى أعرفه.. سيكون قاهريا مائة فى المائة.. ولذلك فعندما سأقدم هذا الريف سيكون باعتباره نقيض القاهرة.. ولكن ليس هو الريف فى ذاته.. لأنى ببـسـاطة لا أستطيع هذا.. وسأكون كاذبا لو قلت إننى أعرفه بالضبط.. فالواقع أننى لاأعرفه..

ويصمت شادى عبد السلام قليلا كعادته بعد أن يقول «هه» ليطمئن إلى أنك تتابعه فى إيقاعه الهادئ وهو يتحدث أو يتـحـرك بأناة أو يشـعل سـيـجـارة «مصرى» بين وقت وآخر.. ثم ينتبه فجأة من الفضـاء الذى كـان يحلق فيـه وهو يحدثك.. فكل ماكان فى شادى عبد السلام كان يوحى لك بأنه يحلق فى عالم آخر. وكأنه هو نفسه كان ينتمى لكوكب آخر أكثر رقيـا وشموخا من كوكبنا هذا.. ولذلك فلم يكن مـقـدرا له أبدا أن يصنع هذه الأفلام أو أن يحقق هذه الأفكار التى يحلم بهـا بعـيـدا عن أرض واقع خـشن وشديد القبح والشراسة.. ولذلك فلقد نظر إلى فـجـأة وقـال: هه.. احنا خـرجنا من فين؟

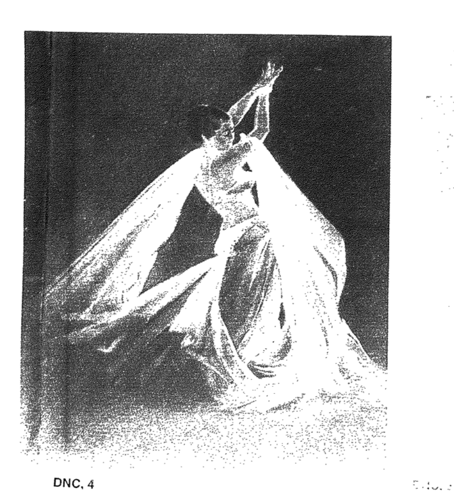
وقلت: من فكرة فـيلمك المعـاصـر الأول.. ماذا عن الفيلم الثانى؟

قال: إنها قصة بسيطة جدا جدا عن الإنسان عندمـا ينشغل إلى حـد الجنون بفكرة معرفة المستقبل.. وهو البحث الذى ينشأ عن عدم الثقة وفقدان التوازن ربما بسبب تقدم السن خصوصا عندما تكون قصة امرأة ليس لأنها أصبحت عجوزا.. ولكن لمجرد إحساسها بأنها دخلت حلقة جـديدة وبدأت تشـعـر أن جـيلهـا أصـبح يتأخر أو يتساقط.. فيبدأ واحد يمرض .. والآخر يموت.. فـيـبدأ ذعـرها لمعـرفـة المستقبل.. ويبدأ بحثها عمن يحدثها عن هذا المستقبل إلى أن يتحول إلى جنون.. ويؤدى بالطبع إلى الانهـيـار.. لأنك فى حالة كـهذه تشغل نفسك بموضوع غـير مـوجود.. وتنسى الحـاضر الذى تعيشه بالفـعل.. وبينى وبينك فـهـو مـوضـوع غريب.. أقرب إلى التنجيم بشكل ما!

● وهل تكـتـب السـيـنـاريـو بمفردك؟

ـ نعم.. لأن الموضوعات المعاصرة لا تحـتـاج إلى الجـهـد الذى تفـرضـه الموضـوعـات التـاريخـية من البحث فى المراجع والنصوص المعقدة.. فضلا عن عـدم قدرتك على التصـرف فى التـاريخ بحـريتك بنفـسـهـا فى الموضـوعـات المعاصرة التى هى من صنعك بالكامل.. وسوف أجرب نفسى فى هذين الفيلمين.. وقد أعود بعدهما إلى التاريخ.. لا أعرف بالضبط..

كـتـب شـادى عـبـد السـلام هذين الفـيلمين المعـاصـرين بعـد أن كـتـب «أخناتون»، وفى فترة انتظاره لعل عقبات تنفيذه التى لم تحل أبدا حتى خلال ١١ سنة بعد إجراء هذا الحوار.. فلم يقدر له لا أن يصنع «أخنـاتون»، ولا الفـيلمين المعاصرين.. فـهل يبحث أحد عنهـمـا ويحـاول إخـراجـهـمـا إلى النور تخليـدا لذكراه؟ ■



DNC, 4

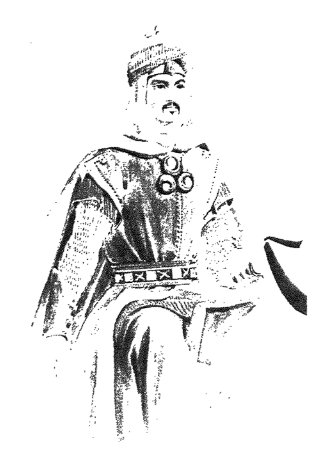
[illegible]



ISL, 2



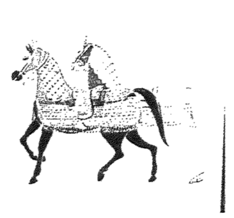
ISL, 6

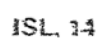


ISL. 13



ISL. 10

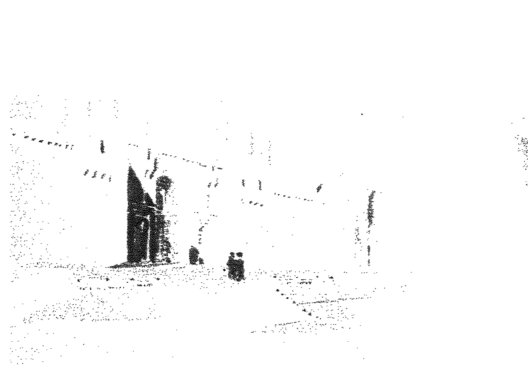




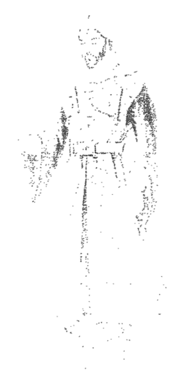
ISL. 14



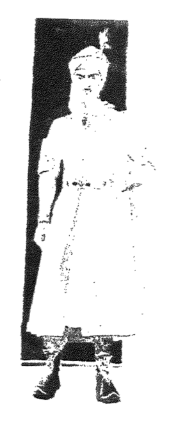
ISL. 14



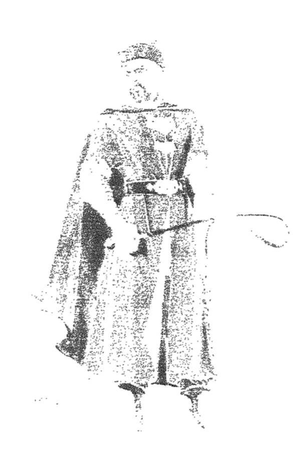
ISL. 21



ISL. [illegible]



ISL. 23



ISL. 22



ISL, 25



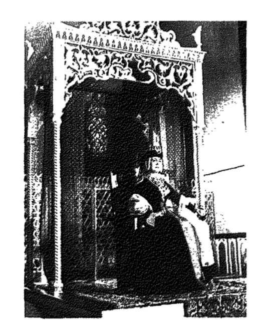
ISL, 24



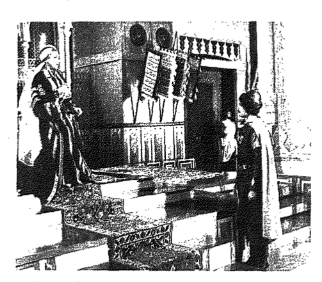
ISL, 27



ISL, 26



فيلم وإسلاماه



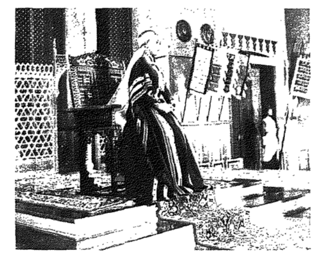
فيلم وإسلاماه



فيلد وإسلاماه



فيلم وإسلاماه

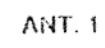


فيلم وإسلاماه

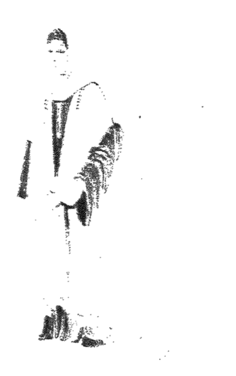


ANT. 2

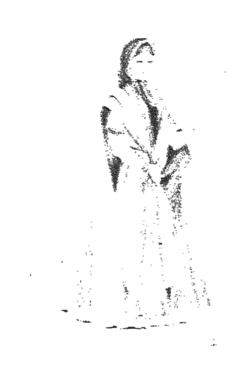




ANT. 1



ANT. 9



ANT. 6

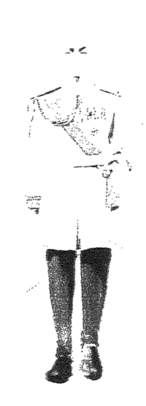


ANT, 15

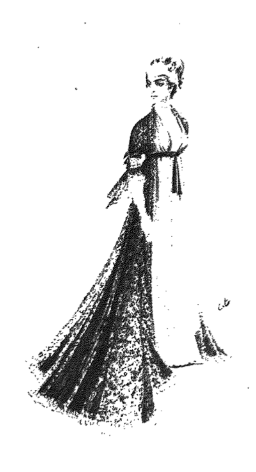
ANT, 10



ALM, 3

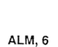


ALM. 2



ALM, 9





ALM, 6



ALM, 17



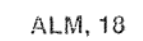
ALM, 15



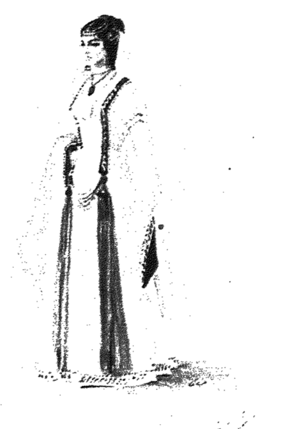


RBA, 2





ALM, 18



[illegible] 9



RBA, 6



فيلم رابعة العدوية



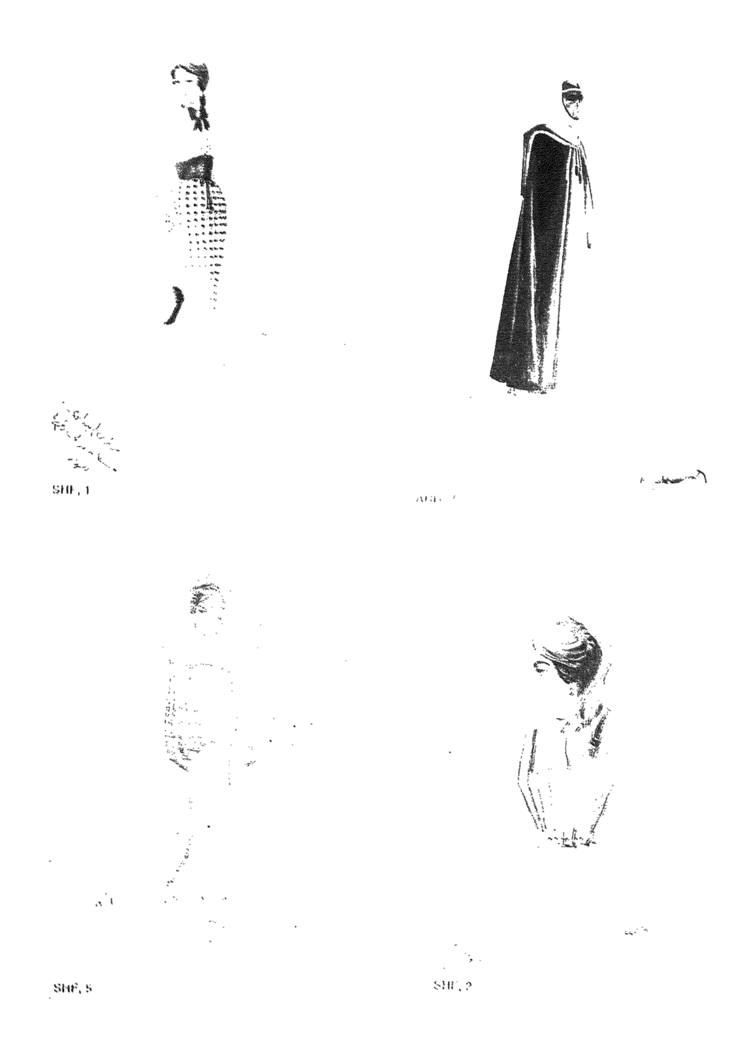
RBA, 10



ARB, 1



فيلم رابعة العدوية



SHF, 1

SHF, 5



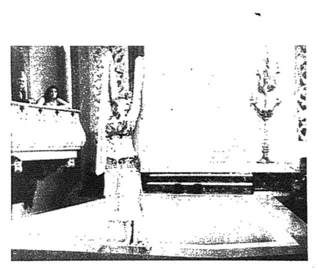
SHF, 15



SHF, 10



AMR, 10



فيند سعيفة احبيب





AMR, 12

AMR, 11

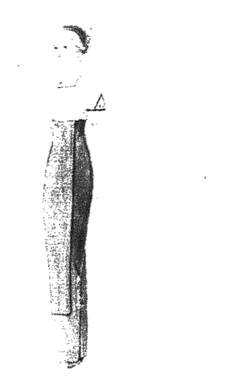


AMR, [illegible]

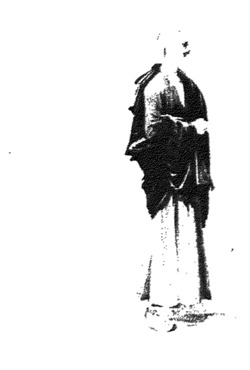


AMR, 13


UKW, 18
UKW, 37



AYM, 2



AYM, 1



AYM, 5



AYM, 4





AYM. 9



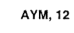


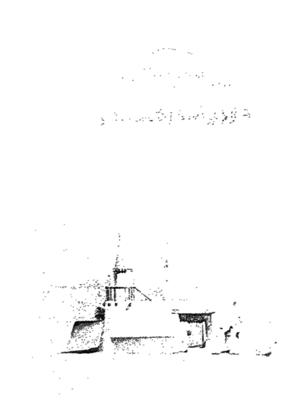


AYM, 14



AYM, 12

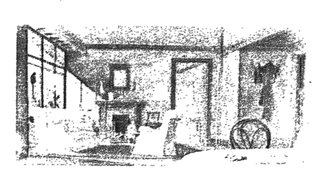




AYM, 16



AYM, 15



KHR, 1



AYM, 17



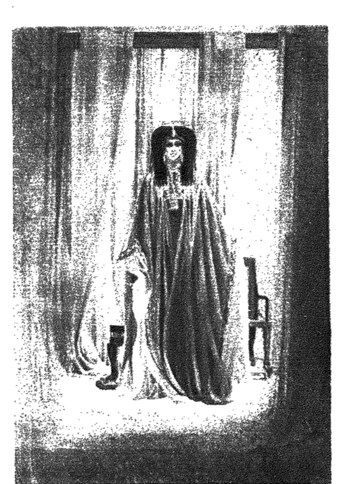
ADW, 8



KHR, 2



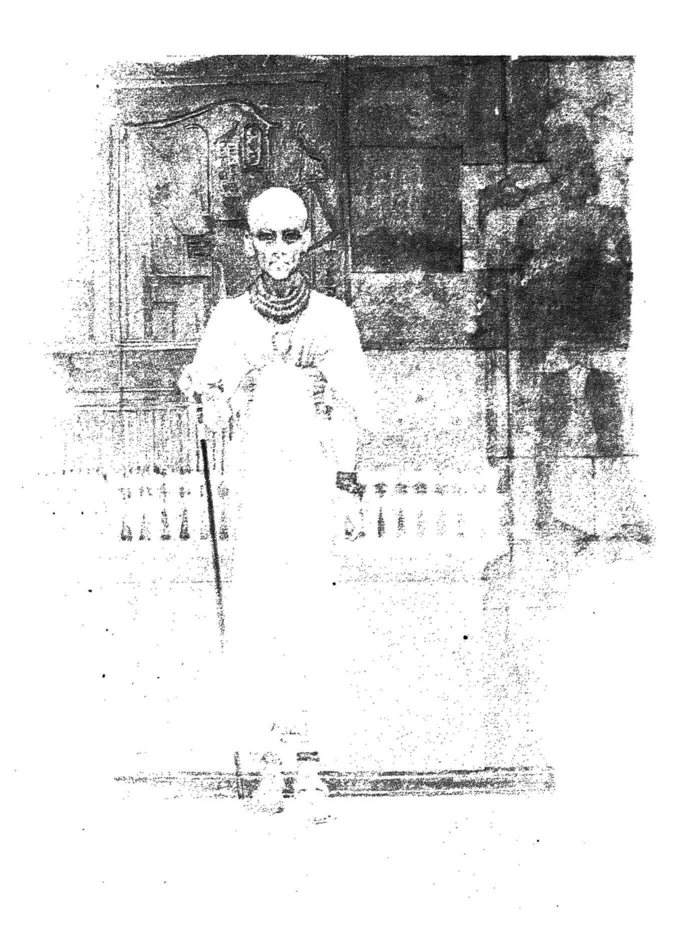
AKH, 4



AKH, 6



AKH, 8



AKH, 12



AKH, 16



AKH, 10



AKH, 5

AKH, 15

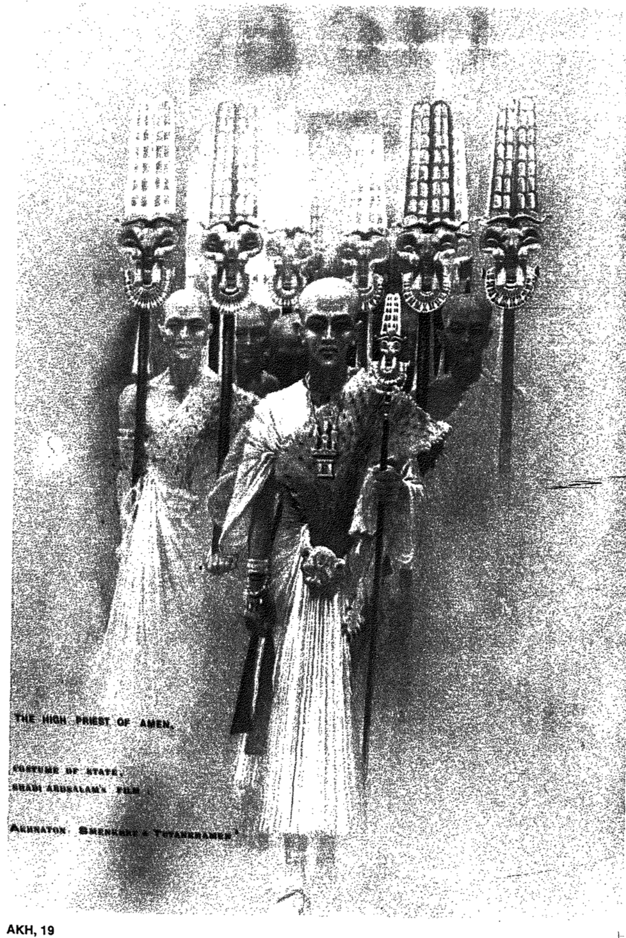


·HOOREMHAB·

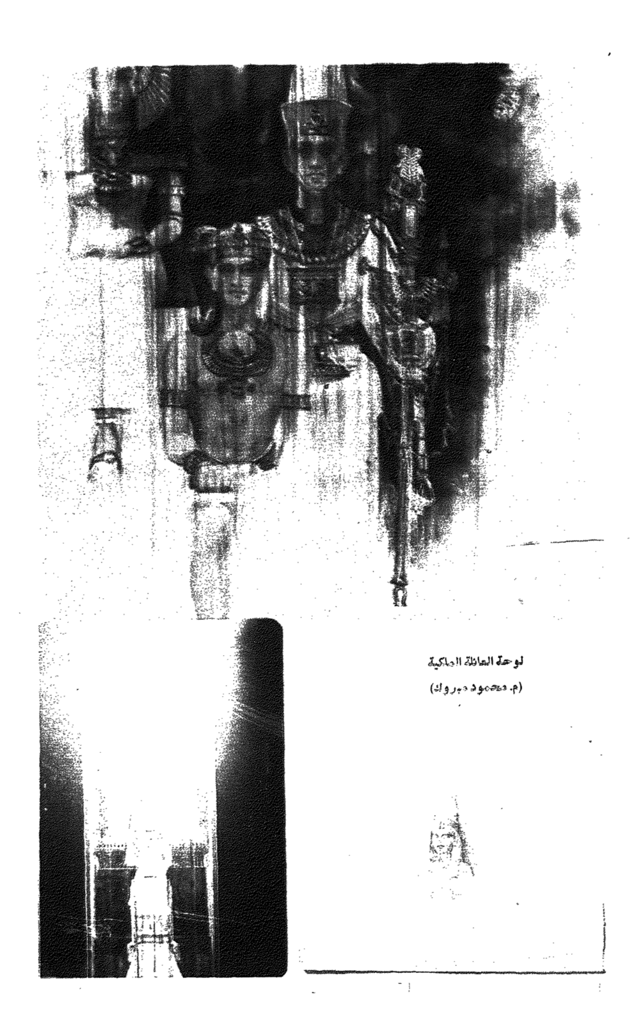
COSTUME DESIGN..4.
'PRINCE OF CHARIOTRY & MASTER OF THE HORSE'

SHADI ABDELSALAM's FILM PROD.

"AKHNATEN, SMENKHRE & TUTANKHAMON"

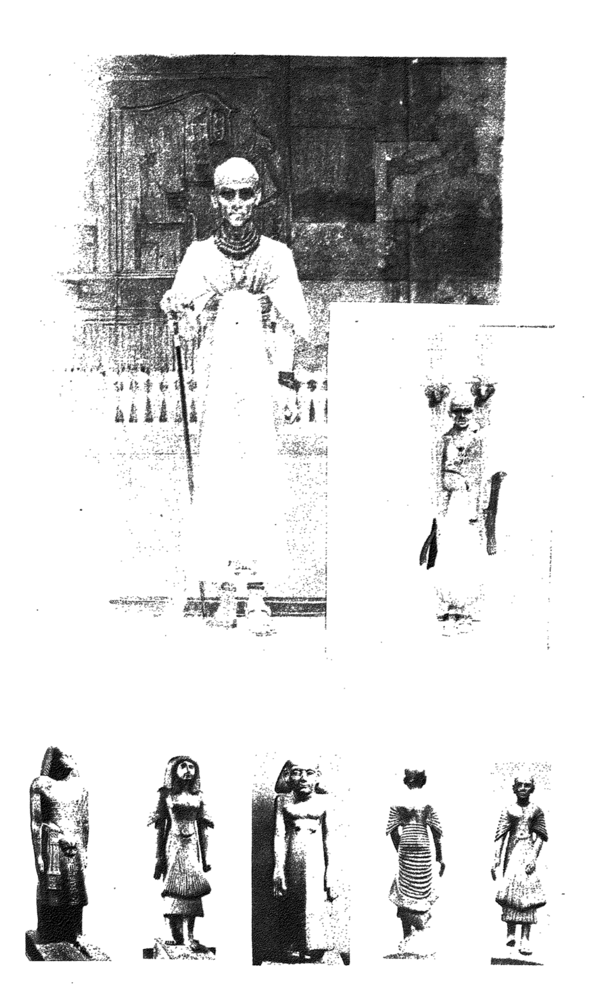

THE HIGH PRIEST OF AMEN.
COSTUME OF STATE,
SHADI ABDSALAM'S FILM ,
AKHNATON SMENKHRE & TUTANKHAMEN

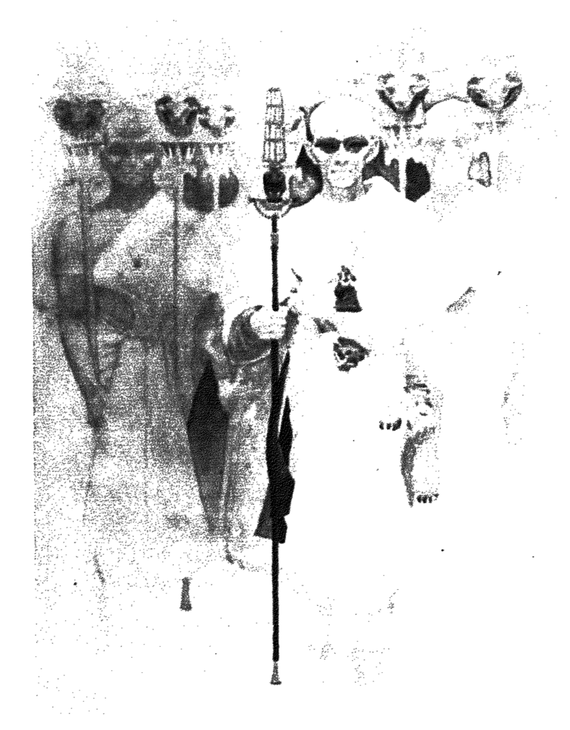




لوحة العائلة الملكية

(م. محمود مبروك)







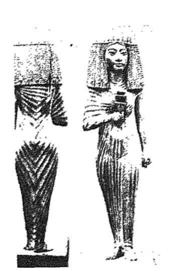




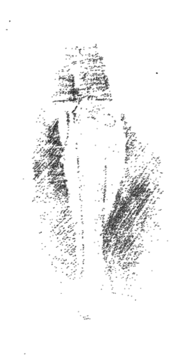


لوحة الملكة تي

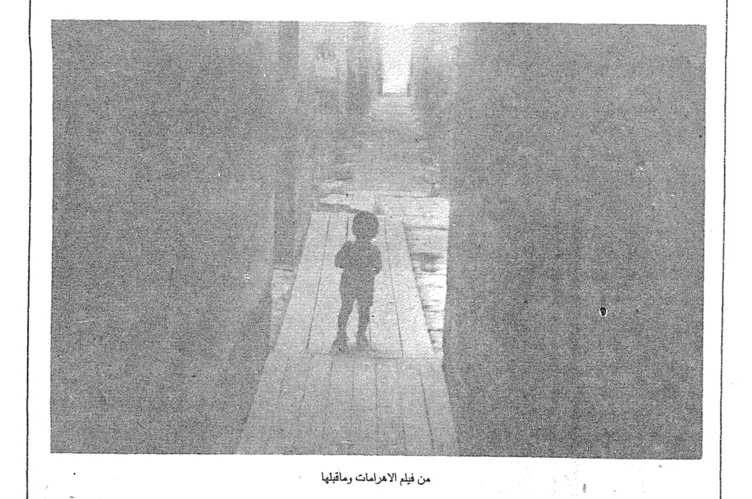
(م. محمود مبروك)











من فيلم الاهرامات وماقبلها



فى صحبة مفكر وشهيد السينما المصرية شادى عبد السلام

وحوار معه لم ينشر

عبد الرحمن أبو عوف

قاصعبة ومستحيلة ومجهدة، محاولة الكتابة عن صداقتى الحميمة وانتمائى لمدرسة مفكر ومؤلف وشهيد السينما المصرية - شادى عبدالسلام والتى بدأت فى شتاء عام ١٩٧٢.

لأنها تدفع الكاتب لوضع كل جهده وإبداعه فى الكتابة لتساؤل قلق وصعب.. هل أدرك جوهر درس هذا الفنان المعلم الذى رفض فى كبرياء التنازل والتكيف مع ظروف وأوضاع السينما والفن التجارى؟ وظل يقاتل وحده من أجل مشروع تأسيس سينما مثقفة لها خصوصية وأصالة وتفرد الشخصية المصرية وعبقريتها بتراثها الحضارى، ولغتها ورموزها ومجازها الذى مازالت تنطق به آثارها الشامخة والتى قهرت الزمن والأبد.

■ إننى أتساءل وبعد أن عشت سنوات فى صحبة شادى وكنت أحد الشهود على مأساته التى انتهت برحيله كمدا وقهرا بعد أن يئس من إبداعه فيلمه - أخناتون الذى ظل يعد كل عناصره الفكرية والفنية عشر سنوات وأدرك فى مرارة أن المرحلة التاريخية الكئيبة بعد السبعينيات والتى شهدت تنازلات وتراجعات عن مشروع النهضة الناصرى الذى أتاح إبداعه لفيلمه الخالد - المومياء - فيلمه الروائى الوحيد.

■ فأنا لا أنسى وقبل رحيله بأشهر وقد أنشب فيه المرض مخالبه وكان قد عاد من فترة علاج بأوروبا... وكنا نجلس فى كافيتريا شبرد وطلب منى ألا نسهر لأنه تعود فى المستشفى أن ينام مبكرا همس لى أكثر من مرة فى هذا اللقاء (هذه المرحلة والوقت ليس مرحلتى ولا وقتى... لقد تغيرت الظروف التى تسمح بإبداع وتحقيق فيلم أخناتون..)..

■ والآن وأنا أستمع فى أسى وحزن وإجلال لصوت شادى عبر زجاج الموت البارد فى آخر حوار سجلته له قبل رحيله بحوالى عام. وعثرت عليه بعد أن كدت أفقده فى هرولة واضطراب نقل مكتبتى بعد أن تأثر منزلى بالزلزال.

■ الآن أتوحد مع صمت الورق وأحاول أن أستعيد وأشيد لحظات مفعمة ومثقلة بالحب والصداقة، والفكر والفن أمضيتها فى صحبة شادى، كانت قمتها عندما صحبته كواحد من مستشارى المادة العلمية لفيلم أخناتون إلى الأقصر حيث أمضينا عشرة أيام مع تلامذته ومعاونيه وأبرزهم مهندس الديكور صلاح مرعى، ومجدى كامل والمخرج محمد هاشم ومهندس الملابس - أنسى أبو سيف والفنان محمود مبروك وآخرين، حيث كان شادى يدرس ويحدد أماكن التصوير ويقوم بعملية بحث وتنقيب عن بقايا آثار

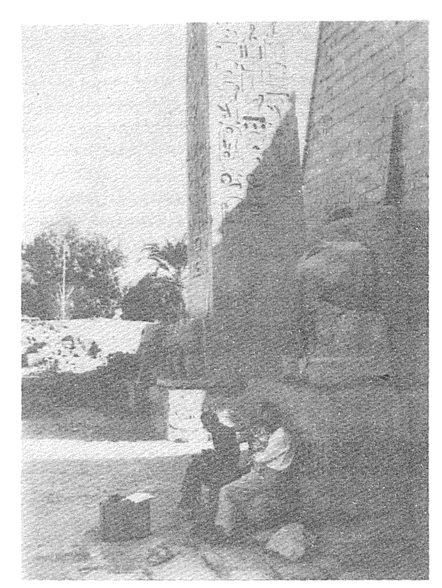
أخناتون التى نجح كهنة آمون فى إزالتها لتمرده.. فالإخراج عند شادى عملية علمية.. وبحث ودراسة لا تقوم على التلقائية... ولقد قرأت عبر عينى وعقل شادى سر أسرار المعمار والنحت والتصوير الفرعونى واستكملت ثقافتى عن المصريات فهو فيلسوف ومنظر ومستوعب لطقوسها ورموزها نادرا ما يتكرر فى ثقافتنا.

....

■ وعندما شاهدت فيلم – المومياء – أو ليلة حساب السنين فى نادى السينما عام ١٩٦٩ أدركت أننى أمام فنان ومفكر من طراز فريد.. هو دارس ومستوعب ومنظر للثقافة والفن والمعمار الفرعونى، وبصير بسر أسرار جوهر الحضارة المصرية القديمة، وقادر على تحويلها إلى مشاهد ولوحات تشكيلية، ومبدع لسيمفونية بصرية.. تقدم – الصورة – الفكرة.. حيث يقدم المعنى والدلالة والمغزى بلغة المنجز المرئى.. وقدرة فذة على السيطرة على لغة السينما حيث تصبح – الكاميرا هى القلم الذى يدرس ويقرأ ملامح الواقع التاريخى واليومى والإنسانى.. وكل ذلك يعطى بناء كلاسيكيا مهيبا له إيقاعاته المنتظمة ونسقه الجمالى.. غير أنها كلاسيكية معاصرة تعنى بقدرات كل وسائل التعبير الحديثة من موسيقى ورسم وديكور ومعمار وأخيرا أداء تمثيلى.

■ بعد ذلك حرصت على مشاهدة فيلمه القصير وهو مزيج من الفيلم الروائى والتسجيلى أقصد (الفلاح الفصيح) وأتيح لى قراءة سيناريو الفيلم.. وهو نص له جمالياته الأدبية وعذوبة وفخامة اللغة، وسرده الذى يمزج بين القصص الملحمى والتركيز الدرامى.

إن قصة – شكاوى الفلاح الفصيح – من عيون الأدب المصرى



القديم، وكما جاء فى كتاب – سليم حسن – الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة– [كان رجل اسمه (ختوم أنوب) وهو فلاح مصرى له زوجة اسمها (مارى) قال لها.. «إنى ذاهب إلى مصر لأحضر منها طعاما لأطفالى فاذهبى وكيّلى القمح الذى فى الجرين وهو ما بقى من الحصاد الماضى، ثم ترك عشرين مكيالا من القمح لزوجته وأولاده، وعلى ذلك ذهب الفلاح إلى مصر بعد أن حمل حميره بالسماد والنبات والنطرون والملح وعصى من (بامبو) وفضيات وجلود الفهد وفرو الذئاب والخيزران، وأحجار (سنوت) وأحجار (عياو).. الخ، وسافر هذا الفلاح

إلى الجنوب ووصل إلى مدينة (مدينت)، وهناك رأى رجلا يدعى (تحوت نخت) وهو ابن (أسرى) وهو من مستخدمى المدير العظيم لبيت (رنزى) – قال هذا الرجل عندما شاهد الفلاح (ليت لدى وثنا قويا) حتى أتمكن من سرقة متاع هذا الفلاح.

■ وبعد مؤامرة استولى (تحوت نخت) على الحمار وما يحمله وضرب الفلاح وعندئذ أتى هذا الفلاح ليقدم ظلامته إلى المدير العظيم للبيت (رنزى) فقال (يا مدير البيت العظيم يا سيدى يا أعظم العظماء يا حاكما على ما قد فنى وما لم يفن.. إذا ذهبت إلى بحر العدل

وسحت عليه فى نسيم رخاء، فإن الهواء لن يمزق قلبك وقاربك لن يتباطأ، وكانت هذه الشكوى فى عهد الملك (بنكاورع) الذى أمر بأن أستضاف الفلاح .. وألا يتحقق أمله فى استرجاع ممتلكاته ليظل يقدم ويسترسل فى شكواه الذى أعجب بفصاحتها الملك.

وبعد أن انتهى من تسع شكاوى.. أمر الملك بإحضار السارق ونقل كل ما يملك إلى الفلاح الفصيح وأكرم وأعيد إلى حقله فى حقل الملح.

■ لقد ترجم شادى هذه القصة الأدبية بلغة الكاميرا والصورة والتجسيد الفيلمى وأداء الممثلين البارزين - أحمد مرعى فى دور الفلاح، وأحمد حجازى فى دور اللص (تحوت نخت) إلى فيلم تاريخى أسطورى حيث شيد المناظر والملابس من خصوصية العصر الفرعونى، وصور طبيعة الريف وسطوع الشمس فى أرض مصر.. وأبرز قضية الظلم والعدالة فى عمق ووجدان الشعب المصرى، غير أنه جعل من بناء السيناريو ولغته المكثفة والشاعرية. لغة تتجاوز المحلى إلى العالمى وتتجاوز العصر القديم لتظل تخاطب الإنسان المظلوم فى كل مكان حتى الآن .

■ إن صوت هذا الفلاح عبر فيلم شادى مازال يصرخ قائلا لفرعون (أقم العدل، انشر الخير، دمر كل شر) وتواصل الكاميرا حركتها عبر نسيج الرمال من هذا النسيج الذى صنعه الريح)، (لكن كالرخاء القادم الذى يقضى على المجاعة) الخ.

....

■ ومع أن فيلم (المومياء) استقبل فى أوروبا بحفاوة وتقدير ونال أكثر من جائزة فى عدة مهرجانات عالمية فى روما وباريس وغيرهما، وتحدث عنه كبار النقاد العالميين كمنحنى تاريخى وعلامة فى تطور السينما المصرية وأجمعوا على أن عبدالسلام واحد من أبرز مخرجى السينما الجديدة سينما المؤلف... ووضع اسمه وإنجازه فى موسوعات السينما ومراجعها العالمية إلا أن الصمت المتعمد والتجاهل فى مصر وطنه ظل مفروضا على الفيلم.. فلم يعرض للجمهور الواسع تحت دعاوى أنه فيلم غير جماهيرى وكنت وقتها عام ١٩٧٢ اعمل محرر أدبيا بمجلة روز اليوسف فشعرت بالغضب والقلق من هذاالوضع.. واتصلت **بشادى عبدالسلام** بعد أن التقيت به فى عدة ندوات خاصة وأخبرته برغبتى فى إجراء حوار واسع معه فرحب على الفور، وكان **شادى** فى هذه الفترة يعمل مديرا لمركز الفيلم التجريبى ويقود فريقا من المخرجين والسينمائيين الشباب.. يبدعون تحت إشرافه وإرشاداته أبرز وأعمق الأفلام التسجيلية والتجريبية ومنهم **سمير عوف وهاشم النحاس وداود عبدالسيد ومحمد شعبان** وآخرون كان المركز التجريبى للفيلم معمل بحث ودراسة وتجريب، أسس اتجاها ونهجا علميا وفنيا معاصرا فى السينما التسجيلية مازالت ثماره تعطى حتى الآن رغم حصاره والتآمر عليه.. وأبرز دليل على ذلك أن أهم مخرجى الأجيال الجديدة الآن مروا بهذا المركز وتعلموا فى رحابه وأتقنوا لغة التعبير السينمائى تحت رعاية **شادى عبدالسلام**.

■ وكان شتاء عام ١٩٧٢ قاسيا .. ودعانى **شادى** إلى منزله منزل الأسرة بالزمالك فقد كان يمر بوعكة صحية، ويبدو أنه آثر إجراء الحوار فى بيته بعيدا عن صخب وضجيج مكتبه بمركز الفيلم التجريبى.. فقد كان لديه كثير مما يريد أن يبوح به، ووجدته معتكفا بحجرة مكتبه المهيبة الأنيقة الأثاث، حيث صفوف الكتب فى كلاسيكيات الأدب العالمى الإنجليزى والفرنسى والألمانى، ويغلب على المكتبة مراجع وموسوعات عالمية فى المصريات والفنون والآداب المصرية القديمة فى النحت والعمارة والتصوير والميثولوجيا .. بجانب موسوعات عن السينما والفنون المعمارية والتشكيلية والموسيقية، وشعرت أنى فى مكتبة عالم موسوعى وأثرى فذ يجلس بجانب أجهزة لاستماع الموسيقى مجسدة للصوت.

ووجدته عملاقا طويلا رغم نحافته، ملامحه جنوبية وفرعونية صلبة وحادة ووسيمة، تتركز كل سمات شخصية الأسرة فى عينيه؟ اللتين تنظران للأغوار فتكشف أعماقها.. غير أنه مصرى بسيط متواضع حالم، واثق بنفسه، وقد بهرتنى وطريقته فى الحديث الهادئ وغزارة معلوماته وثقافته الأدبية والفنية.

وتأملت اللوحات التى تشمل كل مدارس الرسم الكلاسيكى والمعاصر والتجريدى، مختارة ومعروضة فى أناقة وذوق رفيع، باختصار كان جو الشقة حالما وشاعريا يعبق بسحر الفن والفكر والأضواء خافتة والشيش مغلق والستائر مسدلة، ولسوف تشهد قاعة المكتبة فى المستقبل عديدا من الأمسيات أمضيتها فى صحبة **شادى** نتحاور ونتحدث عن تجليات وأسرار الحضارة المصرية القديمة وتاريخ مصر القديم وعن السياسة وقضايا المجتمع، فرغم نزعته واستغراقه في التاريخ فلم يكن معزولا عن صراعات ما بعد السبعينيات، وكان يتبدى لى أرستقراطى التفكير إنسانى النزعة فى الموقف السياسى يضيق بالإيديولوجيات الجاهزة ويكره النظم الشمولية فثقافته وتكوينه أوربيان رغم جذوره المصرية العريقة وهذا سبب بعض الخلافات والمشكلات فى رؤيتنا للفلسفة والنظم الشيوعية والليبرالية ... حيث كان علمانيا راديكالى النزعة مع شيء من التصوف غير أنه فى النهاية موسوعة متحركة حية لتراث المصريات والتاريخ

المصرى القديم هو عشقه وحياته وحلمه الذى ظل طوال عمره مخلصا له يتحدث عنه كشاعر يستنطق هذه العمائر والآثار والتماثيل بلغة عصرنا.

■ وفى دقائق تم التواصل بيننا وأدرك شادى جدية رغبتى فى الحوار معه وأنى قمت بدراسة إبداعه وقراءة كل ما كتب عن تفرده وصوته الخاص وعبر سؤالى الأول عن النشأة والتكوين والبدايات.

راقبته وهو ينظر للبعيد ويتدفق كالسيل فى سرد نشأته فى المنيا فى حضن أسرة صعيدية عريقة فالوالد محام كبير احتل أرفع مناصب القضاء وكيف تفتح وجدانه على مشاهدة وحب الآثار الفرعونية فى المنيا وملوى مدينة العمارنة التى بناها أخناتون وصحبه أبوه إلى الأقصر وأسوان وغرس فيه حب الحضارة الفرعونية وعلمه كيف يقرأ عنها عن طريق الصور والمجلات وإتقان اللغات الأجنبية غير أنه أصيب فى طفولته بمرض منعه من الانتظام فى الدراسة فترة أنفقها فى القراءة الأدبية والفنية والتاريخية والرسم والتصوير والتصميم ونمت قدرات الخيال كبديل للاعتكاف فى البيت واكتشف حبه للرسم والمعمار فدخل بتشجيع من والده كلية الفنون الجميلة ليدرس العمارة فتفوق فى دراستها وأمضى فترة التجنيد العسكرى فى صبر واكتسب منها الانضباط والنظام.. ما أسرع ما اكتشف حبه ورغبته لدراسة السينما والعمل بها وكان حظه أن يعمل مع صلاح أبوسيف مخرج الواقعية المصرية وأن يبرع فى هندسة الديكور وتصميم المناظر والملابس عن دراسة دقيقة للعصر والبيئة والحضارة.. وقد اكتسب هذه المعرفة من فنان دارس للحضارة المصرية هو **ولى الدين سامح** ومن المهندس المعمارى **حسن فتحى.. وويصا واصف** ومدرسة الفيوم... لذلك كان أبرع مهندسى الديكور للأفلام التاريخية ولعل أبرزها فيلم **صلاح الدين الأيوبى ليوسف شاهين.**

■ ولقد أكسبته هذه المرحلة خبرة عملية وفكرية بواقع السينما المصرية واتجاهاتها والحلقة المفرغة التى تدور فيها وخضوعها لآليات المفاهيم التقليدية والتجارية رغم وجود قطاع عام فى السينما وحتى المحاولات التى حاولت الخروج من النسق التقليدى لم تشبع رغبته فى اكتشاف أسلوبية تعبيرية لها خصوصيتها المصرية وبعدها الإنسانى لم يقتنع بواقعية **صلاح أبوسيف** أو تجريب **يوسف شاهين**... لقد اكتشف فى نفسه الميل للإخراج وكان عليه أن يرحل إلى أوروبا ولندن بالذات ثم باريس ليدرس ويطلع على أحدث أساليب الإخراج والاتجاهات الجديدة و**شادى** منذ صباه ولظروفه العائلية عرف السفر إلى أوروبا غير أنه هذه المرة كان يرغب فى استكمال تكوينه وثقافته وقد شارك فى بعض الأفلام التاريخية ولعل أبرزها فيلم **كليوباترا** غير أنه لاحظ مفاهيم زائفة لتقديم الفيلم التاريخى خاصة الذى يقدم مرحلة الحضارة المصرية القديمة والرؤى الغربية الاستشراقية فى فهم البعد السياسى والحضارى لمصر القديمة فتمرد على كل ذلك لكى يقدم خلاصة ثقافته ورؤيته بعد أن أتقن لغة الكاميرا ومفردات وجماليات الإخراج وبدأ يستفيد من قراءاته وبحوثه فى تاريخ مصر القديم وعلم المصريات وفلسفة الحضارة المصرية ولكن الأهم أن هذه المرحلة كانت تشهد صعود المشروع الناصرى للنهضة والتحرر وبدأت مصر تلعب دورها فى المجال الإفريقى والأسيوى.. وكانت جدلية الصراع الاجتماعى تطرح صراع الجديد مع القديم وفكرة البحث عن هوية للشخصية المصرية توزعت بين المفاهيم القومية العربية والخصوصية المصرية... فبدأت تختمر فى ذهنه وسط صخب هذه التحولات فكرة فيلمه **المومياء** أو ليلة حساب السنين وقد عرض الفكرة على **روسيلليني** الذى قدمها للوزير المستنير ثروت عكاشة فتبناها ولعب **نجيب محفوظ** الذى كان يرأس مؤسسة السينما فى ذلك الوقت دورا فى تمويل الفيلم.. رغم الصوت النشاز الذى يحمله وهو العودة لأصول الشخصية المصرية الفرعونية فى وقت كان يرتفع شعار النهضة العربية وعروبة مصر وتطرف دعاة هذه المفاهيم الشوفينية... ولسوف يقف عبدالرازق حسن الماركسى والذى كان مسئولا عن شركة الإنتاج السينمائى ضد تمويل الفيلم والموافقة عليه تحت ستار هذه الدعوة وتكشف شهادة المستشار والناقد السينمائى مصطفى درويش عن هذه الأسرار ولكنه وافق رغم ذلك على الفيلم وكان وقتها مسئولا عن الرقابة على المصنفات الفنية.

■ لقد استغرق الإعداد والتحضير لإبداع المومياء **خمس سنوات** وتحملت الدولة مبالغ طائلة فى تمويله... وأثمر كل هذا فيلما عالميا توافرت له كل شروط الإتقان الفنى والجمالى.. وولدت **لأول** مرة فى **مصر** سينما المؤلف فالقصة والسيناريو **والإخراج** قام بها **شادى** ،كانت **الكاميرا هى** القلم الذى يترجم **الرؤية** وقام **بالتصوير** أعظم مصورى السينما المصرية **عبدالعزيز فهمى** وأعد الديكور المهندس المبدع **صلاح مرعى** وعديد من الفنيين فى **الملابس** والصوت **والإضاءة والمونتاج**... كانت عملية مكتملة من الإبداع قادها **شادى** فكشف عن جلال وخلود **قرية القرنة** ومعابد **الأقصر والكرنك** ووادى الملوك **وصاغ** لوحات رائعة بصرية لمهابة وشموخ **المعمار** والنحت المصرى كخلفية لموضوع فى صميم المعاصرة... إن **الأحداث** المكتفة والوقائع التى تقوم على ثلاث مستويات الماضى والحاضر والمستقبل **فالمومياء** هو تاريخ فترتين فى

جدال مع الحاضر فترة التاريخ القديم الفرعوني وفترة تاريخ الحدث ١٨٨١ والفترة الثالثة هى فترة حيرة ونيس ابن قبيلة عبدالرسول التى تعيش على سرقة كنوز الآثار وبيعها لتجار ومهربي الآثار..

وكل ذلك يقدم فى ٢٤ ساعة تختزل لثلاث فترات والبناء كلاسيكى جديد فيه الصرامة والنظام والإتقان الشكلى غير أنه يبلور قضية صراع الجديد مع القديم والتقاليد السلفية **فونيس** ابن قبيلة الحربات والتى عاشت على سرقة مقابر الملوك وأصبحت لها تقاليد وأسرار يتمرد على هذه التقاليد ويسلم أسرار المقبرة الملكية التى تكشف عن أعظم ملوك الأسرة الحديثة يسلم هذا السر لرجال الآثار وبذلك ينقذ هذه الآثار من النهب وينتحر لخروجه عن طقوس وتقاليد قبيلته إنه موضوع معاصر فى رداء تاريخى... فالتاريخ هنا أداة لتعميق الحاضر وإضاءته ولذلك استقبل العالم الفيلم بالتقدير والترحيب.

وقد استعان **شادى** باختيار واكتشاف مواهب جديدة فى الأداء لعل أبرزهم **أحمد مرعى، وأحمد حجازى**، وأعاد اكتشاف نادية لطفى التى استمر دورها دقائق فاقت كل أدوار النجومية فى أفلامها التجارية السابقة.

■ غير أنى شعرت بمدى المرارة التى يعانيها **شادى** من بداية الحصار المريب الذى بدأ يلتف حوله مزدوجا من الدولة ومن السينما التجارية فالفيلم لايعرض فى دور العرض الجماهيرية ولا فى التليفزيون والكلام يدور حول أنه فيلم غير جماهيرى صنع للخاصة والصفوة وعرفت منه أن السبب الرئيسى هو موقف عبدالقادر حاتم وزير الإعلام والثقافة والمهيمن على الحكومة فى بداية مرحلة الانقلاب بعد ١٥ مايو المشئوم وبداية ظهور الثورة المضادة بقيادة السادات ضد كل مكتسبات ثورة ٥٢ بقيادة عبدالناصر، فعبد القادر حاتم لا ينسى أن الفيلم أنتج فى عهد ثروت عكاشة ونحن نعرف مدى الصراع بين كلا من العقليتين وكم عانت الثقافة المصرية من هذا الصراع الذى نشب بين المؤسسات الثقافية والفنية وكان عبدالقادر حاتم يأتى ويهدمها.

■ ولقد أدركت أن المومياء هى طرح مرحلة صعود المشروع الناصرى للنهضة ولدت مع ميلاد كل المؤسسات بالثقافية الراقية التى نمت فى الفنون والنشر، وإن قطاع السينما العام هو الذى حقق طموح **شادى**.. وقررت أن أساهم فى الدفاع عن ضرورة عرض فيلم المومياء .

■ استغرق هذا الحوار سبع ساعات اقتربت فيها من فكر وشخصية وأحلام **شادى** وعرفت أنه مستعد لمشروع جديد «أخناتون» وقد حضر هذا الحوار (ماجدة واصف) التى أصبحت الآن المسئولة عن السينما فى معهد العالم العربى بباريس، وكانت وقتها أمينة مكتبة معهد السينما المصرى.

■ وعندما نشر هذا الحوار فى روزاليوسف عام ٧٢ أثيرت قضية **شادى** من عديد من الكتاب دافعوا عن ضرورة عرض الفيلم، وأسجل هنا شجاعة **عبدالرحمن الشرقاوى** فى ترحيبه بنشر الحوار وكان رئيسا لمؤسسة روزاليوسف رغم ما فيه من هجوم على عبدالقادر حاتم فى وقت كان **عبدالقادر حاتم** فى قمة سلطته على الإعلام وبينه وبين الشرقاوى صراع سياسى.

■ ورغم ذلك لم يعرض الفيلم جماهيريا إلا فى يناير ١٩٧٥ لمدة أيام ثم ألقى عليه الصمت من جديد واكتفى بأن يمثلنا فى المهرجان فقط حتى أصبح اسمه فيلم المهرجانات.

■ وعندما عرض الفيلم كنت معتقلا فى سجن طرة فى أحداث اضطرابات يناير ١٩٧٥ فى وزارة **حجازى** ولقد تأكدت وتدعمت صداقتى **لشادى** منذ هذه الفترة وعشت معه كل مشاريعه وأبرزها كتابة ودراسة سيناريو فيلم **أخناتون** بجانب إبداعه فيلم (آفاق) وهو جوله بالكاميرا فى مجالات النشاطات الثقافية التى بقيت تقاتل بعد أن ترك **ثروت عكاشة** الوزارة فالفيلم يسجل نشاطات أكاديمية الفنون ومؤسسة المسرح والفنون التشكيلية وتسجل لقطات لأبرز الفنانين الذين كانوا يعانون المرارة فى هذه الفترة من التراجعات ولا أنسى لقطة دالة للفنان المصور حسن سليمان تسجل مدى المرارة التى أوصلته للمرض المميت، وهذا الفيلم لم يعرض فى التليفزيون إلا مرة واحدة يتيمة.

وعندما اندلعت حرب أكتوبر ٧٣ انفعل **شادى** وذهب إلى الجبهة يوم ٩ فى أتون المعارك الملتهبة وكان أول السينمائيين الذين صوروا معارك العبور وسجل بالكاميرا عديدا من المشاهد التاريخية الحية كانت أساس الفيلم التسجيلى العظيم (جيوش الشمس) ومدته ٤٠ دقيقة وهو إنجاز جديد فى لغة وتشكيل الفيلم التسجيلى يكشف عن بساطة وعظمة الجندى المصرى بطل معارك العبور ويتأمل دلالة هذه المعركة وأبعادها السياسية وتشابكاتها وانعكاساتها على مصير مصر ومنطقة الشرق الأوسط، وجيوش الشمس هو الرسم الفرعونى لجيوش مصر القديمة.

■ وأكبر دليل على أن شادى يحارب حتى الآن أن الفيلم لا يعرض فى ذكرى ٦ أكتوبر فى حين نعرض أفلاما استهلاكية (كالرصاصة مازالت فى جيبى) أونعرض أفلامًا عن حرب فيتنام وكوريا تمجد العسكرية الأمريكية.

■ **مشروع فيلم أخناتون ملحمة صراع انتهت بالموت كمدا**

■ إن قصة صراع ونضال **شادى عبدالسلام** من أجل تحقيق وإبداع مشروعه فيلم أخناتون.. جديرة بالتسجيل لأنها تكشف عن مدى صلابة الفنان المصرى الذى تسبق رؤيته ظروف عصره وهى تكشف عن كيف أغتالت الثورة المضادة والتراجعات السياسية والتى حدثت بعد السبعينيات الكئيبة كيف اغتالت هذه الموهبة ودفعتها للإحباط والانكسار وأخيرا الانسحاب من الحياة وهى المأساة نفسها التى عاناها كاتبا المسرح العظيمان **محمود دياب وميخائيل رومان**.

ولقد شهدت وعايشت تفاصيل هذا الصراع ومحاولات **شادى** المستميتة لإنجاز مشروعه ولعله وجد فى مأساة **أخناتون** وثورته وتمرده على عبادة آمون ثم ما تعرض له من ظلم ونفى من التاريخ رغم أنه مؤسس ديانة التوحيد وصاحب أول ثورة دينية فى تاريخ الإنسانية لعله وجد فى هذه الشخصية التراجيدية المأساوية كل ما كان يعانيه هو من ظلم وعدم فهم وحصار... وغربة.

■ عشر سنوات أو أكثر يبحث **شادى** وينقب عن تاريخ أخناتون وأسرار وخبايا ثورتة وانكسارها ويقرأ عن فلسفة الأديان فى هذه المنطقة ويسافر إلى تل العمارنة عاصمة آتون والأقصر ينقب فى معابدها عن بقايا آثار هذه المرحلة ويتصل ويتحاور مع بعثات الآثار.. ثم يتأمل ظروف الإمبراطورية المصرية التى اتسعت وترامت أطرافها بعد أن أسسها تحتمس الثالث المحارب العظيم... لقد تناقضت دعوة أخناتون عن إله واحد لكل الإمبراطورية مع مصالح كهنة آمون كهنة الذهب والأوصياء على مصالح الإمبراطورية وبدأت المستعمرات تتفكك عن الجمهورية فديانة السلام التى تكره العنف اصطدمت مع مصالح العسكريين... كل ذلك تأمله **شادى** وبدأ يكتب ويعدل وينقح فى السيناريو رغم فقدان الأمل فى تنفيذ المشروع الذى يحتاج إلى تمويل مالى كبير ولكنه ومعاونيه وتلامذته وأبرزهم **صلاح مرعى وأنسى أبوسيف، ومجدى كامل** صمموا المناظر والديكورات والملابس والحلى ودرسوا تفاصيل المرحلة التاريخية وطرز المعمار والنحت وكل عناصر الحياة ليصوغوا فيلما يصبح بكل المقايس فيلما عالميا وسفيرا لنا فى العالم يتحدث عن عظمة حضارة مصر ويعلى من شخصيتها، ولكن هل كان شادى يدرك ظروف مرحلة السبعينيات التى تراجعت عن كل النهضة ووقعت أسيره للسيد الأمريكى وهادنت إسرائيل واعترفت بها واستسلمت لدول النفط وقيمتها السلبية الظلامية حيث تحاصر الصحراء النيل والوادى.

■ لقد حاول **عبدالحميد** جوده السحار وهو رئيس لمؤسسة السينما انقاذ **أخناتون** ولكن الاتجاه الرسمى رفض هذه المحاولة وقمعها.

■ وحدثت محاولة أخرى حيث عرض المخرج التليفزيونى **محمد سالم** تمويل الفيلم وبدأ شادى يعمل بجهد وسافرنا إلى الأقصر لتحديد أماكن التصوير... ودرب الممثلين فقد كان المفروض أن يلعب دور أخناتون **محمد صبحى** لكنه لم يعد يصلح فقد اتجه الى مسرح الفكاهة ويئس من إنتاج الفيلم وظل **شادى** يبحث عن ممثل آخر ورشح الشاعر أمل دنقل.. ثم استقر أخيرا على بطل المومياء **أحمد مرعى**. وكان يعد **نادية لطفى** لكى تلعب دور الملكة (تى) والدة أخناتون واكتشف موهبة (**سوسن بدر**) لتشابه ملامحها وطول عنقها لتلعب دور نفرتيتى.. ولكن ما أسرع ما حدث الصدام بين المنتج **محمد سالم** التاجر الذى ينظر إلى الربح وبين صلابة وقيم **شادى** الذى يحلم بالمبادئ والقيم الفكرية إنها قصة دامية عشتها وشاهدتها واكتشفت فيها صراع الموهبة مع الظروف القاهرة... ولقد عرضت مؤسسات وشركات فرنسية تمويل الفيلم وحامت شبهات حول شركات عالمية لها صلة بالصهيونية حاولت أن تغرى **شادى** بتمويل الفيلم ولكنه ظل يرفض متمسكا بأن يكون التمويل مصرياً.

■ وحتى والمرض قد تمكن منه ظل يعمل ويعد ويحلم بتنفيذه مشروع عمره حتى لفظ آخر أنفاسه وترك كل ذلك الجهد فى أيدى تلامذته وعلى رأسهم **صلاح مرعى**... وكانت **نادية لطفى وإنجى أفلاطون** آخر من صاحبتاه وهو يسلم الروح... لقد قتلوا الفرحة فى قلبه فما ت كمدا وقهرا.

والآن لم يبق لدى من تسجيلات لحوارات أجريتها معه إلا هذا الشريط الذى أنقذته وفيه يتحدث **شادى** عن مفهومه للواقعية والمعاصرة والرجوع إلى التاريخ وأسلوبه ومفهومه لفن السينما والإخراج وتتبدى كلماته كأنها رسالة وداع فلنستمع له...

■ فى بداية الحوار سألته عن اتهام البعض له بالهروب إلى التاريخ وعدم مواجهة الواقع.

■ قال شادى غاضبا: أنا لا أرى أن هناك فصلا بين التاريخ والواقع أو الحاضر أو المعاصر، بل أرى اتصالا ولا يوجد أى تفرقه، فليس لهذا الاتهام منطق بل قصور فى الفهم، لأنى لم أفتعل قالب أعمل من خلاله... والذين ينظرون إليه كتاريخ أنا أراه واقعا وأخناتون واقع.. فأنا لا أصطنع قصة أو ميثولوجيا، فالواقع هو الواقع فى كل زمن والإنسان هو الإنسان فى كل زمن، والمشاكل الاجتماعية هى

المشاكل الاجتماعية نفسها فى كل زمن لو قلت الجوع زمان فهو الجوع فى الحاضر، قد تتغير نظرة الإنسان وثقافته وصلاته بالكون والواقع، قد يتغير الواقع ويتطور من حال إلى حال ولكن يبقى فى النهاية أن التاريخ واقع، فالتسميات والقفز إلى جعل الأشياء البسيطة قضايا معقدة هذا خطأ القضايا أكبر من هذا ولها أعماق أكثر من هذا، وربما لو بذلنا مجهودا لدراسة الأشياء التى ندركها ونعرفها الآن، يمكن أن نصل إلى مفهوم المعاصرة اليوم.

■ عندما أتحدث عن التاريخ أنا لا أتحدث عن التاريخ أنا أتحدث عن الإنسان هناك روايات معاصرة من ناحية الشكل أو الأزياء ولكن ربما لها منطق رومانتيكى.

عندما تقدم فى شكل واقعى بمومسا من شارع الهرم وتحملها رمزيات ليست هذه واقعية على الإطلاق ده كلام فارغ.

هل الواقع أن المومس فى شارع الهرم هى مصر.

ففى فيلم العصفور ليوسف شاهين مثلا عندما يعتدى إنجليزى على امرأة فهل يعنى هذا أن الاحتلال الإنجليزى اعتدى على مصر فى حى الحسين والأزهر هذا تزييف للواقع.

■ إن فيلم (الفلاح الفصيح) معاصر وواقعى أكثر من كل هذه الأفلام التى تدعى الواقعية.

المعاصرة عندى هى الصدق، بل أنا أرى الآن أن غادة الكاميليا تقدم بشكل معاصر.

لا تأخذ شخصية وتلبسها رداء أو قناعا بالزور، لا تأخذ إجابة من واحد بعد لوى ذراعه، يجب أن ننسى كلية أن الواقعية هى الشكل، فلا تقف عند حدود شكل الحارة بل يجب أن تتقصى ما يدور فى الحارة من أحداث، فمضمونك هو الواقع.

فمن يرى أعمالى ير الشكل هذا لابس فوعونى يبقى فرعونى لكن الأمر أعقد من ذلك التبسيط.

■ أنا أقول عندما نتأمل فيلم **المومياء** اليوم ستجد أنه تاريخ فترتين فى جدال مع الحاضر فترة منها هو التاريخ القديم الفرعونى والفترة الثانية تاريخ الحدث ١٨٨١، الفترة الثالثة هى حيره الولد ونيس ابن الشيخ سليم من قبيلة الحربات فى قرية القرنة الاكتشاف حدث ما دار حول حدث، الشخصيات **أحمد كمال وبدوى وما سبيرو ونيس** البطل كل هذا واقع.. عمل كل هذا فى نسيج درامى.. وحتى نصل إلى النسيج الدرامى فلها خلفيات وذكريات ومعاصرة، معاصرتها هى التى دفعتنى إلى مناقشة هذه القضية، فلو كنت أنا أو لو كانت الدولة أو المجتمع الذى حولى يرى أن الإشكال ده مش فيهم كان ربما الحدث التاريخى لا يؤثر فى ولا أحتاج أن أعالجه.

إذن ما هو فى الحاضر هو الذى يحرك أجزاء معينة من التاريخ أتمسك بها وأحلل فيها وأتساءل، وشىء آخر أهم وهو أن الفيلم بالنسبة لى بحث ودراسة وتحليل وتعميق، ولا يمكن أن أدعى أنى عندى فكرة مسبقة أو مفهوم جاهز سأقوله إنما أنا أطرح تساؤلات، لكى أصل إلى شىء من الصدق فأنا أطرح القضية وأشتغل بجهد وتتطور القضية وأتطور أنا أثناء الشغل، ومفروض زى ما هو معروف فى كل الفنون العظيمة فى العالم أن المتلقى يفكر معايا فيقبل أشياء ويرفض أشياء، حتى ينتهى الفيلم فيتكون عنده شحنة ومفهوم ورغبة تحرك فيه تساؤلا حول هذه القضية المثارة وكل فلاسفة العالم لم يصلوا إلى يقين مطلق، هم دائما يتساءلون ويطرحون أسئلة.

هذا الفيلسوف مات ووقف عند مرحلة أنت مفروض أن تكمل لذلك فأنا لا أشعر بكساد ولا يمكن أن أتحول إلى ببغاء.

■ المومياء مرحلة طويلة، بعدها بدأت مرحلة أخرى، ليست قصة أو تاريخا بل بحث عن مفهوم آخر.

■ ويحيد شادى فى ثقة وحسم قائلا: لم أتردد لكى أصبح مخرجاً ولكن السؤال الصعب المجهد المقلق كان ماذا أخرج؟

عطلنى ١٢ عاما.

هل أعمل مجرد فيلم؟ حرفيا سهل

هل آخذ موضوع غيرى وأخرجه؟.. هذا سهل لكنى تساءلت فى قلق.. ما هى القضية التى أطرحها ولم يطرحها غيرى؟

قلت لنفسى لن أخرج ولن أعمل فيلما إلا إذا عملت فيلما له صوته المتفرد وخصوصيته، ولغته السينمائية الجديدة لست طالباً شغل أو مال أو شهرة.

المومياء استغرق ٥ سنوات، أخناتون استغرق حتى الآن ٩ سنوات، لست مستعجلا، ولكنى أعمل بصدق وليس لغرض مسبق.

بدأت الإعداد لأخناتون منذ عام ١٩٧١ الآن بعد ٩ سنوات الوضع اختلف كلية.. فيه مضامين تغيرت.. لدرجة أن من كان سيؤدى دور أخناتون أصبح الآن مؤديا آخر، الأحداث الجديدة غيرت مفهومى.. هذه قمة المعاصرة كيف تغير المفهوم؟ أحداث وقعت فى الحياة العامة، أحداث خاصة اطلاعات جديدة، خبرات اكتسبتها، قراءات حول فلسفة الأديان فى هذه المنطقة وتأثيرها على المجتمعات ٩ سنوات غيرت التاريخ الذى أكتب عنه وهو حدث منذ ثلاثة آلاف سنه، تساؤل.. هل أخناتون صح أو خطأ.. ما مغزى ثورته وهزيمته، واستبعاده من التاريخ؟

كنت متحمسا لأخناتون تحمسا أعمى لأنه مظلوم فى التاريخ، الآن أتساءل مظلوم ليه؟

لا يوجد إنسان فى العالم يستطيع أن يقول ما هى شخصية أخناتون؟ فالذى يدرس أكثر ويتعمق ويبحث ومجتهد سيصل إلى الحقيقة أنا إذن استوعبت الموضوع وهو خارج منى.. عملية إبداع محملة بالرواسب بكل معلوماتى حتى فى الكيمياء والفلك والموسيقى، ولتكن موسيقى بيتهوفن أو ڤاجنر فأنت تطبع على العمل شخصيتك أنت..

فالعمل الفنى ليس وثيقة، العمل الفنى له جوهر حى على الدوام، لو وقفت أمام معبد الكرنك أنت مبهور.. ما يحرك فى ذهنك من تساؤلات.. لقد انشئ فى وقت وكان تعبيرا جماليا عن زمنه وعصره، ولم يكن تقليدا لكنيسة نوتردام، وأنت تقف أمام تمثال **نفرتيتى** معجبا بجمالها، هى ليست مقلدة **لمارلين مونرو**.. فتمثالها له نسقه ومصممه ونحاته المعبرة عن ذوق عصره.

.....

فأنا إذن أتأمل الفلسفة المصرية القديمة والفن المصرى القديم والتاريخ المصرى القديم وهذا ليس شوفينية أو رجوعًا للماضى أنا وجدت بلورة لموضوع معين موجود فى التاريخ أفيض عليه وأناقشه، أنكمش حوله وآخذ أشياء وأناقشها الآن ليس هروبا هذا إنما تعمق فى الحاضر ومفهوم للواقع أنا لا أجد غرابة فى العودة للتاريخ إطلاقا.

أنا أجد فى التاريخ حديقة واسعة مترامية الأطراف متعددة الأسماء دنيا عمرها ٧ آلاف عام أجد فيها معانى كبيرة النهاردة أنا حاسس بها، فيها جميع الفنون والرموز لست محصورا فى ركن أو حوض زهور أو مشتل صغير أنا جربت كل الفنون ودرستها وكان هدفى دائما وأملى أن يكون شغلى هو متعتى واستطعت أن أحقق ذلك.

....

■ وسألته: ولكن يقال إن المومياء تخاطب فئة خاصة مثقفة من المشاهدين ولا تخاطب كل المستويات؟

■ قال شادى فى استياء.. أنا أتمنى أن كل المستويات تستوعبنى ولكن للأسف خلال الزمن لم يحدث إتفاق جماعى بالنسبة للكاتب أو الفنان وهذا يرجع لعوامل ودوافع متعددة غير أنك لو وضعت أن الفن للجميع هو هدفك سينسى هدفك أنت ونبدأ أول درجات التنازل وعمليات الإرضاء ويضيع المضمون الأساسى والجوهرى منك، لأنك بدأت تقول ما هو الشكل الذى أوصله؟

■ عندما أناقش قضية حضارية ووجدت ناسا لم يفهموا أجلس وأدرسها فأجد أن الذين لم يستوعبوها معلوماتهم قاصرة فكيف ينفعل مع قضيتك، لو كانت معلوماته أكثر عمقا كان فهم، أنا لا أحرق نفسى حتى أبيع تذاكر أكثر أنا أقول الذى أراه صح لو غلط فى سبيل ذلك درست وتعبت، وأنا لن أتراجع ولا أرى أن أصبح بسيطا أو ساذجا حتى يفهمنى الإنسان العادى يجب أن يذهب ويقرأ ويتعلم، من يقرأ أنا خادم له، الدنيا اجتهاد والذى لايريد أن يجتهد سيبقى فقيرا متخلفا الذى يبحث عن ملذاته أو تسليته ده عدو بالنسبة لى، الذى يريد أن يفهم معنى الواقع يجب أن يجتهد كما اجتهدت إننى أسخر وأضحك من الذين يسألوننى لماذا لا تعمل فيلما معاصرا؟ هل أنا بالطلب هل أنا سواق تاكسى؟

من يقول لى لماذا تعمل أخناتون ولا تعمل فيلم معاصر هو يجهل أخناتون ولا يعرف أبعد من صلاح الدين الأيوبى أنا لا أتشكل مع هؤلاء.

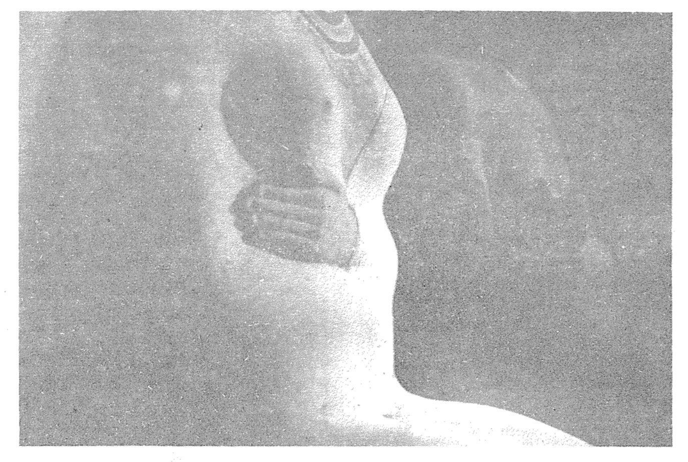
أنا طول عمرى معلم وسأظل معلما ثم كيف تخاطب من يقرءون فى صفحتين تاريخ ثلاثة آلاف سنة حسب مناهج التعليم السائدة الآن فى النهاية كيف أفهم الواقع إذا لم أكن فاهما الأسس.

■ هذا ما استطعت أن أنقذه من آخر حديث أدلى به لى شادى عبدالسلام ولعله لا يحتاج لتفسير عن مدى عظمته وعمقه وجدارته بالخلود خلود حضارتنا المصرية القديمة التى أخلص لها وكان شاعرها ولسانها المعاصر.

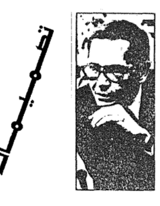
■ فى النهاية لقد أجمعت موسوعات السينما العالمية عندما تحدثت عن تاريخ السينما فى مصر أن هناك علامتين بارزتين فى تطور السينما فى مصر الأولى مرحلة (العزيمة) **لكمال سليم** والثانية (المومياء) **لشادى عبدالسلام** وليست مصادفة أن كلا من الفلمين كانا ثمرة لصعود ثورتين وطنيتين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢، فالفن والثورة متلازمان.

■ لقد أدرك **شادى عبدالسلام** بحساسية الفنان المصرى العريق درس تراثنا الحضارى وهو (أن الحقيقة لا تتمثل إلا فى الصوت الجماعى متخطية أكاذيب وأقنعة كل فرد).

■ لقد كان **شادى**- وسيظل- الشهادة والنبوءة فالرحمة له.. والغفران لنا... فى هذا الزمن التابع المهادن المتدنى. ■



من فيلم الاهرامات وماقبلها



تصميمات المناظر والملابس

مجدى عبد الرحمن

قامت جمعية أصدقاء شادى عبد السلام والتى تأسست عقب وفاته عام ١٩٨٦ بمحاولة جمع تراث الفنان الراحل والذى تمثل فيما يلى:

أ ـ لوحات واسكتشات قام برسمها لمناظر وملابس أ فلام من تصميمه فقط أو أفلام من إخراجه.

ب ـ أوراق مختلفة من سيناريوهات أفلام وملخصات لأفكار حضارية وثقافية.

جـ ـ مكتبة ضخمة فى شتى المعارف الإنسانية ومن أهمها الحضارة المصرية القديمة.

د ـ مكتبة صوتية من شرائط وأسطوانات لمجموعة من روائع الموسيقى العالمية والمحلية.

هـ ـ مجموعة مقتنيات من حلى وإكسسوارات لملابس خاصة بأفلامه، بخلاف بعض المقتنيات من اللوحات التشكيلية المعاصرة وقطع الأثاث والمقتنيات الدقيقة ضمها مكتبه.

وكانت البداية المهمة مع لوحاته واسكتشاته، والتى تمثل معظمها رسوم أفلام شارك فيها كمصمم للمناظر أو للملابس أو كليهما معا، أو خاصة بأفلامه هو ومنهارسوم فيلم «مأساة البيت الكبير» عن الفرعون أخناتون. وقد تم تسجيل كل لوحة أو ورقة ودونت مقاساتها بدقة ولأى فيلم تنسب، إذا لم يكن مذكورا عليها ذلك، وكذلك تم تصويرها فوتوغرافيا. ولتسهيل مهمة الباحثين فى الرجوع إلى هذه الرسوم قمنا بعمل اختصارات باسم كل فيلم بالحروف اللاتينية، ذلك لأن الاختصار فى اللغة العربية غير شائع وغير مألوف.

وبذلك تم حصر كل فيلم وعدد الرسوم الخاصة به. ويمكن القول إن لدينا الآن مجموعة متحفية متكاملة ونادرة خاصة برسوم شادى عبد السلام، والتى تمثل بدورها فترة مهمة فى تاريخ السينما المصرية، ويجب على الدولة أن تسارع فى اقتناء تلك المجموعة وعمل متحف خاص بها للأجيال القادمة.

ونطرح على السادة القراء أسماء الأفلام واختصاراتها وعدد اللوحات والاسكتشات الخاصة بكل فيلم فى هذه المجموعة. وقد استطاعت الجمعية أن تسجل وتوثق ـ بل وأن تقوم بعمل براويز خاصة لعدد ١٠٩ لوحات منها ـ كل اللوحات والاسكتشات التى تم العثور عليها وقد بلغ عددها ٣٢٠ لوحة واسكتشا. وقد تم العثور على بضع اسكتشات إضافية بعد ذلك لا تتجاوز عدد أصابع اليدين بخلاف لوحة مستعرضة كبيرة تخص فيلم مأساة البيت الكبير يبلغ عرضها حوالى ثلاثة الأمتار وأكثر لم يتم تسجيلها بعد.

ونسرد قائمة الأفلام مرتبة أبجديا طبقا للحروف اللاتينية الممثلة لاختصارات الأفلام

١ ـ أضواء المدينة ADW

إنتاج ١٩٧٢.

إخراج فطين عبد الوهاب سيناريو على الزرقاني.

تصوير: وديد سرى مناظر ماهر عبد النور.

إنتاج: هيئة السينما والمسرح والموسيقى.

تمثيل شادية ـ أحمد مظهر ـ عبدالمنعم إبراهيم ـ عادل إمام (١٤ لوحة)

٢ ـ أخناتون AKH

تم الانتهاء من السيناريو وتصميمات مناظر وملابس الفيلم ٢٦٥٩٨٥.

سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام (٣٤ لوحة).

٣ ـ ألمظ وعبده الحامولى ALM

إنتاج ١٩٦٢.

إخراج حلمى رفلة قصة عبدالحميد جودة السحار.

تصوير: إبراهيم عادل

إنتاج شركة مصر للتمثيل والسينما.

تمثيل: وردة الجزائرية ـ عادل مأمون ـ شكرى سرحان ـ حسين رياض (٢٠ لوحة).

٤ ـ الفيلم الأمريكى AMK

لم يتم تنفيذه وتم إعداد ملابسه فى عام ١٩٦٣ (٧ لوحات).

٥ ـ أمير الدهاء AMR

إنتاج ١٩٦٤.

إخراج بركات ـ سيناريو يوسف عيسى وبركات .

تصوير محمود نصر ـ إنتاج بركات.

تمثيل: فريد شوقى ـ نعيمة عاكف ـ شويكار ـ محمود مرسى (١٩ لوحة).

٦ ـ عنتر بن شداد ANT

إنتاج ١٩٦١.

إخراج نيازى مصطفى ـ سيناريو عبد العزيز سلام ونيازى مصطفى

تصوير وديد سرى ـ مناظر: حبيب خورى ـ شارفنبرج

تمثيل: فريد شوقى ـ كوكا ـ عايدة هلال ـ نور الدمرداش (١٥ لوحة).

٧ ـ أميرة العرب ARB

إنتاج ١٩٦٣.

إخراج وسيناريو: نيازى مصطفى تصوير إبراهيم عادل ـ إنتاج حلمى رفلة

تمثيل وردة الجزائرية ـ رشدى أباظة ـ فؤاد المهندس ـ وداد حمدى (٥ لوحات).

٨ ـ الأيام AYM

تم عمل تصميمات مناظر وملابس الفيلم عام ١٩٦٧ ولم يقدر له أن ينفذ وكان المفروض أن يقوم بإخراجه الأستاذ حسين حلمى المهندس. (١٨ لوحة).

٩ ـ رقصة شرقية DNC

تم تنفيذ هذه التصميمات عام ١٩٥٨ عقب تعرف شادى بالفنانة تحية كاريوكا فى فيلم الفتوة عام ١٩٥٧ (٥ لوحات).

١٠ ـ الفتوة FTW

إنتاج عام ١٩٥٧

إخراج صلاح أبوسيف سيناريو محمود صبحى ونجيب محفوظ وصلاح أبوسيف

تصوير وديد سرى مناظر أنطون بوليزويس

إنتاج أفلام العهد الجديد

تمثيل فريد شوقى ـ تحية كاريوكا ـ زكى رستم ـ ميمى شكيب.

[عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج فقط، واسكتشاته هذه خاصة به هو ولم يكن مكلفا بها] (١٠ لوحات)

١١ ـ حكاية حب HOB

إنتاج عام ١٩٥٩

إخراج حلمى حليم سيناريو على الزرقانى.

تصوير وحيد فريد مناظر أنطون بوليزويس

إنتاج الفيلم العربى

تمثيل: عبد الحليم حافظ ـ مريم فخرالدين ـ محمود المليجى ـ عبد السلام النابلسى.

[عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج أساسا، وقام بالمصادفة بتنفيذ وتصميم ديكور أغنية حبك نار وكان هذا أول تصميم للمناظر له] (١ لوحة)

١٢ ـ وا إسلاماه ISL

إنتاج عام ١٩٦١

إخراج أندور مارتن ـ سيناريو روبرت أندروز ـ قصة على أحمد باكثير

تصوير وحيد فريد ـ إنتاج رمسيس نجيب.

تمثيل لبنى عبد العزيز ـ أحمد مظهر ـ عماد حمدى ـ تحية كاريوكا ـ حسين رياض (٢٨ لوحة).

١٣ ـ السمان والخريف KHR

إنتاج عام ١٩٦٧

إخراج حسام الدين مصطفى ـ سيناريو أحمد عباس صالح ـ قصة نجيب محفوظ

تصوير كليليو ـ إنتاج فيلمنتاج

تمثيل نادية لطفى ـ محمود مرسى ـ عبد الله غيث ـ ليلى شعير. (٣ لوحات).

١٤ ـ كليوباترة KLP

إنتاج عام ١٩٦٤

إخراج مانكوفيتش

تمثيل إليزابث تايلور ـ ريتشارد بيرتون

[صمم شادى فى البداية تصميمات مختلفة لمراكب كليوباترة، ولكن لظروف خاصة لم يتم تنفيذ أغلبها] (لوحة واحد)

١٥ ـ متنوعات MSC

اسكتشات مختلفة بين عام ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥

تخص دعاية لفيلم لورانس العرب أو ديكور فرح ابنة الزعيم جمال عبد الناصر وغيرها (٤ لوحات)

١٦ ـ المومياء MUM

إنتاج عام ١٩٦٩ [تم عرض الفيلم تجاريا عام ١٩٧٥]

إخراج وسيناريو: شادى عبد السلام حوار علاء الديب

مناظر صلاح مرعى ـ إنتاج هيئة السينما والمسرح والموسيقى.

تمثيل أحمد مرعى ـ نادية لطفى ـ زوزو حمدى الحكيم ـ شفيق نور الدين ـ محمد خيرى (٢٨ لوحة).

١٧ ـ نفرتيتى كلوب NFC

المفروض أنه فيلم تليفزيونى من إخراج محمد سالم، فيلم استعراضى تم تنفيذه عام ١٩٦٢ (٣ لوحات).

١٨ ـ فرعون PHR

إنتاج عام ١٩٦٥

إخراج كفاليروفيتش إنتاج: مؤسسة السينما ببولندا

قام شادى عبد السلام بتصميم مناظر وملابس هذا الفيلم وللأسف لم يتمكن من القيام بتنفيذها بنفسه لأن القوانين النقابية فى بولندا تمنع اشتغال غير البولنديين بالسينما مما غير كثيرا فى هذه التصميمات. (١٢ لوحة).

١٩ ـ رابعة العدوية RBA

إنتاج عام ١٩٦٣

إخراج نيازى مصطفى ـ سيناريو: سنية قراعة. نيازى مصطفى

تصوير إبراهيم عادل ـ إنتاج حلمى رفلة

تمثيل: فريد شوقى ـ عماد حمدى ـ نبيلة عبيد ـ حسين رياض (١٠ لوحات).

٢٠ ـ صراع من أجل البقاء RSL

إنتاج ١٩٦٧

إخراج روسيللينى ـ إنتاج: إيطاليا

[فيلم تسجيلى درامى يعتبر حلقة ضمن سلسة متعددة عن الحضارات القديمة] (لوحتان).

٢١ ـ شفيقة القبطية SHF

إنتاج ١٩٦٣

إخراج حسن الأمام ـ سيناريو محمد مصطفى سامى ـ قصة جليل البندارى

تصوير عبد الحليم نصر ـ إنتاج حلمى رفلة

تمثيل هند رستم ـ زيزى البدراوى ـ حسن يوسف ـ حسين رياض (٢٥ لوحة).

٢٢ ـ اسكتش SKT

اسكتشات قام بتنفيذها فى أوقات مختلفة منها رسم عمود فرعونى أو فتاة فرعونية وغيرها (٦ لوحات).

٢٣ ـ فيلم لم يكتمل UFF

فيلم إنتاج فريد شوقى وكان من المفروض أن بعض مناظره فى القدس، وقد صمم مناظره شادى عام ١٩٦٤ ولكن لم يقدر للفيلم أن ينفذ (لوحة واحدة).

٢٤ ـ غير معروف UKW

اسكتشات غير معروف أساسها وأغلبها دراسة مبدئية لعمل فى ذهنه (عام ١٩٦٥ أجلها) (٤٩ لوحة).

بيانات نماذج ملف تصميمات المناظر والملابس

نقدم فى هذا الملف نماذج من صور تصميمات المناظر والملابس فى الأفلام العديدة التى شارك فيها **شادى**. وسوف نعرض تلك الصور الخاصة بهذه الأفلام بترتيب تقويمى، الأقدم فالذى يليه. وقد تم انتقاء تلك المجموعة المختارة لكى نعرض نماذج مختلفة مما قام **شادى** برسمه تعبر عن أسلوبه الخاص، وكأمثلة لمجموعة كاملة خاصة بفترة من أهم فترات تاريخ السينما المصرية. وسوف يكون قرين كل فيلم الرمز الذى سبق الإشارة إليه مصحوبا برقم اللوحة الخاصة بمجموعة هذا الفيلم، وهو رقم مرجعى تم توثيقه فى بطاقات التوصيف الخاصة بتلك اللوحات والاسكتشات. ويمكن الرجوع إليه بالنسبة لأى باحث علمى طبقا للقواعد المنهجية العلمية. وأسفل كل فيلم أو مجموعة ما سوف يكتب رمز اللوحة أو الاسكتش مصحوبة برقمها وأمامها مقاس اللوحة ثم وصف للشخصية الممثلة أو الديكور المرسوم طبقا للحالة .

١ ـ رقص شرقى DNC ١٩٥٨

ـ DNC. 3 ٣٧,٦ x ٤٢,٣سم

تصميم بدلة رقص للفنانة تحية كاريوكا

ـ DNC.4 ٣٩,٨x٣٤,٣سم

تصميم آخر لبدلة رقص للفنانة تحية كاريوكا.

٢ ـ وا إسلاماه ISL ١٩٦١

ـ ISL.2 ٢٣,٥ x ٣٣سم

أيبك (عماد حمدى)

ـ ISL, 6 ٢٤,١×٣٣,١سم

السلطانة شجرة الدر (تحية كاريوكا)

ـ ISL,10 ١٩×٢٥,٢سم

جهاد فى زى الأميرة الصغيرة

ـ ISL,13 ١٧,١× ٢٥,٤سم

محمود (أحمد مظهر) على صهوة جواده

ـ ISL,14 ٢١,٦×٢٥,٢سم

٢١,٦×٢٥,٦سم

(لوحتان)

جياد السلطان المسرجة

ـ ISL,17 ٢٤,٤×٣٣,٥سم

أيبك فى ظهوره الأول فى الفيلم.

ـ ISL,21 ٣٤×٤٢,٢سم

واجهة قصر السلطان

ـ ISL,22 ٢٣×٣١,٩سم

أقطاى (محمود المليجى)

ـ ISL,23 ٢٢×٢٩,٤سم

السلطان محمود

ـ ISL,24 ٢١×٢٧,٥سم

السلطان أيبك على العرش

ـ ISL,25 ١٨,٨×٢٧,٤سم

الشيخ عبد السلام

ـ ISL, 26 ٢٣,٣×٣٣,٢سم

جـهـاد فى حـريم السلطان (لبنى عبدالعزيز)

ـ ISL, 27 ٢٤,٣×٣٢,٢سم

شجرة الدر (تحية كاريوكا) فى مشهد خلافها مع أيبك

ـ لقطة من الفيلم

السلطانة شـجـرة الدر وهى جـالسـة على العرش.

لقطة من الفيلم

شجرة الدر جالسة على العرش برداء آخر.

ـ لقطة من الفيلم

شـجـرة الدر وهى تهم بالوقـوف من على العرش.

ـ لقطة من الفيلم

شجرة الدر على العرش تكلم محمود الواقف أمامها فى قاعة العرش.

ـ لقطة من الفيلم

قاعة العرش وفيها شجرة الدر واقفة وأمامها أيبك تكلمه وبينهما يقف محمود

٢ ـ عنتر بن شداد ANT ١٩٦١

ـ ANT,1 ١٩،×٢٥سم

عبلة (كوكا) بلبس البدوية

ـ ANT,2 ١٢,٩×٢١سم

عبلة بالطرحة والإكسسوار البدوى

ـ ANT,6 ١٧,٥×٢٤,٦سم

عبلة وفوق جلبابها عباءة

ـ ANT,9 ١٨,٤×٢٧,١سم

الشيخ أبوشداد

ـ ANT,10 ١٨,٥×٢٤,٣سم

عنتـر وهو برداء البـدوى وعليـه عباءة.

ـ ANT.15 ١٨,٦×٢٥سم

عنتر (فريد شوقى) ممسكا بسوط

٣ ـ ألمظ وعـبـده الحـامـولى ALM ١٩٦٢

ـ ALM,2 ١٧,٨×٢٧,٤سم

رجل السلك السياسى النمساوى

ـ ALM,3 ١٨,٧×٢٧سم

الخديوى إسماعيل

ـ ALM,6 ١٧,٨×٢٥,٥سم

رجل من السلك السياسى الروسى

ـ ALM,9 ٢٢,٥×٣٤سم

سيدة بفستان رمادى وروب أسود دانتيل

ـ ALM,15 ٢٠,٦×٢٧,٦سم

ألمظ (وردة الجزائرية) بفستان طويل أسود وله شريطة حمراء.

ـ ALM,17 ٢١,٥×٢٧,٥سم

الخديوى فى ملابس النوم

ـ ALM,18 ١٨,٥×٢٥سم

الخديوى فى منزل يكن.

٤ ـ رابعة العدوية RBA ١٩٦٣

ـ RBA, 2 ٢٣,٤×٣٣,٣سم

رابعـة (نبـيلة عـبـيـد) برداء طويل ومرتدية الحجاب.

ـ RBA,6 ٢٤,٢×٣٤,٣سم

رابعة بزى التصوف

ـ RBA,9 ٢٢×٣٢,٢سم

رابعة بفستان أبيض بحواش خضراء.

ـ RBA,10 ١٩×٢٦,٦سم

أرملة غانم فى سوق العبيد محجبة

ـ لقطة من الفيلم

رابعة محاطة بالفرقة الموسيقية وهى تقوم بالغناء

ـ لقطة من الفيلم

كـوريدور فى منزل (فـريد شـوقى) وتسير فيه جارية رابعة (سلوى محمود)

٥ ـ أميرة العرب ARB ١٩٦٣

ـ ARB,1 ٢٣,٥×٣٢,٢سم

البـطـلـة تـركـب الجـــــواد (وردة الجـــزائرية) برداء مكون من بنطلون وعباءة حمراء.

ـ ARB,2 ١٨,٢×٢٧,٥سم

رجل ملتف بوشاح

٦ ـ شفيقة القبطية SHF ١٩٦٣

ـ SHF,1 ٢٩×١٧,٩سم

(زيزى البدراوى) بفستان منزلى

ـ SHF,2 ٢٨,٢×١٧,٥سم

(زيزى البدراوى) أول ظهورها وتلبس فوقه الجاكت لزيارة الأنتكخانة

ـ SHF,5 ٢٧,٧×٢١,٢سم

فستان سهرة لشفيقة (هندرستم) المفروض يكون لونه أسود

ـ SHF,10 ٢٧,٦×١٧,٦سم

(زوزو ماضى) فى حفلة الرقص

ـ SHF,15 ٢٧,٧×٢١,٣سم

كروكى لفستان سهرة لشفيقة

ـ لقطة من الفيلم

شفيقة ترقص على مسرح الكباريه رقصة شرقية

٧- أمير الدهاء AMR ١٩٦٤

ـ AMR,10 ٣٣,٢×٢٣سم

حسن الهلالى (فريد شوقى) جالس بعد أن خرج من المعتقل وعثر على الثروة.

ـ AMR,11 ٣٣,٦×٢٣,٣سم

الشيخ حاكم المدينة ـ الوالى (عبدالرحيم الزرقانى)

ـ AMR,12 ٢٣×٢٠,٢سم

غريم حسن (أحمد لوكسر)

ـ AMR,13 ٣١,٨×٢٠,٨سم

بدران (محمود مرسى) رئيس الشرطة

ـ AMR, 18 ٣٣,٣×٢٣,٤سم

حسن الهلالى بثوب وعباءة خضراء.

٨ ـ اسكتشات غير معروفة UKW ١٩٦٥

ـ UKW,18 ١٧×١٠,٨سم

كروكى رصاص، تفصيلة من موزايك فارسى.

ـ UKW,36 ٢٠,٦×١٣,٤سم

رجل مسن بزى عربى

ـ UKW,37 ٢٠,٦×١٣,٤سم

دراسة لوجوه وثياب عربية

ـ UKW,38 ١٧,١×١٠,٨سم

سيدة ودراسة لأجزاء الفستان.

٩ ـ الأيام AYM

ـ AYM,1 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

شخصية الأب

ـ AYM,2 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

زوجة طه حسين الفرنسية برداء طويل

ـ AYM,4 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الزوجة واقفة بروفيل بفستان طويل

ـ AYM,5 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الزوجة برداء آخر ومرتدية قبعة

ـ AYM,8 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الصبى (طه حسين وهو صغير)

ـ AYM,9 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الشيخ بجبة سوداء وعمامة

ـ AYM,10 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأم

ـ AYM,11 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأخ على الحصان بعد حصوله على شهادته

ـ AYM,12 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأخ مرتديا الجلباب الريفى

ـ AYM,14 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأب بجلباب وعباءة

ـ AYM,15 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأم بجلباب أسود

ـ AYM,16 ٤٨,٥×٣٤,٢سم

الجامع فى القرية.

ـ AYM,17 ٤٦,٣×٣٠,٥سم

ديكور منزل العائلة، وهم يتناولون الطعام على الطبلية.

١٠ ـ السمان والخريف KHR ١٩٦٧

ـ KHR,1 ٣٦,٤×١٨سم

ديكور البنسيون الذى أقام فيه عيسى الدباغ (محمود مرسى)

ـ KHR,2 ٣٤,١×١٩,٢سم

ديكور شقة عيسى الدباغ بعد ثرائه

١١ ـ أضواء المدينة ADW ١٩٧٢

ـ ADW,8 ٤١,٢×٢٣,٥سم

رجل برداء شرقى مزخرف. ■



شــــادى والرؤيـة البـــصــــرية

أنسى أبو سيف

فـ يرى الدارس لفن السينما أن الأعمال السينمائية التى اشترك فيها **شادى عبد السلام** مهندسا لمناظرها ومصمما لملابسها وإكسسواراتها قد اتسمت بالمصداقية من ناحية الصورة وما تحتويه من عناصر ثابتة كالديكور والإكسسوار. وعناصر متحركة كالممثلين والكومبارس. ويظهر هذا بوضوح خاصة فى الأفلام الروائية التاريخية. ولا يمكن للدارس لهذا الفن أن ينكر التأثيرات التى أحدثها فى شريط الصورة من حسن الذوق والتنسيق وخلوها من الشوائب المرئية مما ساعد على التركيز فى الحدث الدرامى.

وأهم ما يسترعى الانتباه هو ذلك المنهج الذى كان يعمل به **شادى عبدالسلام**، فقد احترم عقل المشاهد وحاول أن يكون صادقا معه فى نقل التراث التاريخى لبلده، ولم يعبث به.

وقد كانت الأفلام السينمائية الروائية فى بداياتها تستخدم الديكور كإطار يحوى الأحداث، فكانت تعتمد على الإبهار مستغلة العناصر المعمارية التى تفتقر إلى الدراسة الدقيقة للفترة التاريخية التى يحكى عنها الفيلم مما أدى إلى انعدام مصداقية الصورة، وإذا ضربنا مثلا لتلك النوعية من الأفلام السينمائية فنجد - على سبيل المثال لا الحصر - فى فيلم **«لاشين»** الذى أنتج فى بداية الأربعينيات، والذى تدور أحداثه فى زمن حكم المماليك.

نجد أن ديكور قصر الحاكم المملوكى عبارةعن مزيج من الطرز المعمارية من مملوكية وتركية وخلافه، كذلك الزخارف المستخدمة لم تقتصر على الطراز المطلوب لتلك الفترة فبدت فى غير تناسق، ويصعب على المشاهد معرفة جغرافية المكان لما ازدحم به الديكور من مخارج ومداخل. وكذلك الحال فى الإكسسوارات المستخدمة (قطع الأثاث). وأيضا نجد أن الملابس بالفيلم قد افتقرت إلى الدراسة التاريخية الدقيقة.

فالمبالغة فى عناصر الزخرفة من سمات الفن المسرحى لبعد المتفرج عن الشخصية (الممثل) مع أن عدسة آلة التصوير قد قربت المشاهد إلى أدق تفاصيل التفاصيل. وبالرغم من الجودة العالية للقصة الدرامية ومعالجتها سينمائيا إلا أن الديكور والملابس لم يكونا على مستوى تلك الجودة فقد عوملا معاملة الفلكلور التاريخى مما أعطى إحساسا بعدم المعايشة من ناحية الشكل.

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم وإنما الهدف هو إعطاء صورة عن منهج العمل فى ذلك الوقت، وحتى فى الأوقات الحالية. وحين تقدمت صناعة السينما، أصبحت الأفلام السينمائية تنهج نهج السينما الهوليودية بما تحمله من عناصر الإبهار فى الصورة وعدم الدقة التاريخية

وجاء مهندس الديكور الفنان **ولى الدين سامح** فأبرز اهتمامه بالعمارة ودراسة التاريخ فى الفيلم، ويتضح هذا

من الأفلام التاريخية التى قام بعمل ديكوراتها وصمم ملابسها مثل «وداد» «ودنانير»، وإن كانت هذه الأفلام قد افتقرت إلى الدراسة الدقيقة لبعض فترات التاريخ. ثم جاء **شادى عبد السلام** ليكمل مسيرة **ولى الدين سامح**، والذى عمل معه بفيلم **«الناصر صلاح الدين»**، وقد ساعد ظهور السينما الملونة فى ذلك الوقت على إظهار مواهب **شادى عبد السلام** الإبداعية فى تنسيق الصورة واستغلال الألوان فى التعبير الدرامى. وقد اهتم **شادى عبد السلام** بالدراسة التاريخية الدقيقة للفيلم حتى أصبحت تلك الأعمال مرجعا تاريخيا مرئيا للدارسين، ويبدو هذا جليا فى أفلام «وا إسلاماه»، و «ألمظ وعبده الحامولى» «شفيقة القبطية»، و«أمير الدهاء»... وغيرها.

وتتسم أعمال **شادى عبد السلام** بوحدة الطراز وبساطة التصميم وتوظيفه فى خدمة الحدث والاهتمام بالتفاصيل المعمارية وحسن التنسيق بين عناصر الصورة، واهتمامه بجغرافية المكان قد أكسب الصورة المتحركة صدقا جعلها قريبة من وجدان المشاهد.

ولا عجب أن يختاره **«روسيلليني»** لعمل مناظر وملابس فيلم «الحضارة»، و**كفاليروفيتش** يختاره لعمل مناظر وملابس فيلم «فرعون» بالإضافة إلى إشرافه الفنى على الفيلم. وبمقارنة أعمال **شادى** الفرعونية مثلا بأفلام شبيهه مثل فيلم «كليوباترا» الأمريكى، نجد أن **شادى** قد تفوق على الآخر فى فيلم فرعون، وأن كليوباترا قد افتقر إلى الصدق التاريخى فى الديكور والملابس والإكسسوار واعتمد على الإبهار غير المنطقى وبدا مزيجا من طرز مختلفة نفذت بدون وعى ودراسة فاتسم بالجهل بالتاريخ الفرعونى، فى حين بدا فرعون **شادى عبد السلام** وكأنه نافذة على معرفة الحقبة من الحضارة الفرعونية بشخصياتها وأشكالها وعمارتها، وكأنه كتاب قد فتح للمعرفة، فتحققت متعة التحصيل والمعرفة.

والدارس لتاريخ الفنون الإنسانية القديمة يجد أنه من السهل عليه إعادة تكوين بعض هذه الفنون فى صورها الحية، وذلك مثل الفن الفرعونى، والفن الإغريقى والفن الرومانى مثلا، فقد تركت لنا الحضارة آثارا نقرؤها ونشاهدها ونفك طلاسمها.

فمن السهل مثلا إعادة بناء معبد أو تصميم زى لفرعون أو نبيل، فأمامنا مراجعه الغزيرة من متاحف وأبنية وتماثيل ومخطوطات ومطبوعات. أما حين يتعرض الفنان لإعادة تصميم زى إسلامى مملوكى أو تركى مثلا فتلك هى المشكلة بعينها. فلم تترك لنا الحضارة الإسلامية من آثار إلا فى عمارتها وأقل القليل من الملابس الحربية، حيث إن رجال الدين الإسلامى قد حرموا رسم الشخوص. وهنا تكمن عظمة **شادى عبدالسلام** حين قام بتصميم أكثر من ستين زيا مملوكيا لأفلام تاريخية إسلامية منها «وا إسلاماه»، و «وأمير الدهاء»... وغيرهما، وهى ملابس حربية للسلاطين والحكام، وملابس السيدات والجوارى. وقد كانت هذه التصميمات محصلة لبحث طويل وشاق قام به **شادى** ليصبح تسجيلا دقيقا لما فقده التاريخ من مرحلة مهمة. وقد استعان **شادى** فى بحثه بعديد من المصادر فمنها - على سبيل المثال لا الحصر - رسوم الرسامين المستشرقين فى مطلع القرن الثامن عشر مثل **روبرتس وأرنولد فون هارف** وغيرهما، ورسوم رسامى الحملة الفرنسية برئاسة «دنيون»، والتى سجلت الحياة فى مصر بجميع مظاهرها فى ذلك الحين، والرسامين الغربيين وصورهم الزيتية مثل ذلك الرسام الإيطالى الذى رسم صورته الزيتية التى أطلق عليها «حفل استقبال سفير البندقية» والموجودة بمتحف اللوفر، وهى تصور مجموعة من الحكام والأمراء الأتراك فى استقبال سفير البندقية. وأيضا بالاستعانة بكتابات وأبحاث عن الحياة فى مصر فى ذلك الوقت مثل كتاب **إدوارد لين** «المصريون المحدثون وطبائعهم»، وقد ساهمت هذه الرسومات والكتابات فى وضع صورة تقريبية لشكل الملبس فى عصر المماليك خاصة، حيث إن بعض عناصر هذا الزى استمرت حتى مطلع القرن التاسع عشر، فكان المصريون لا يزالون يلبسون السروال والقميص والقلنسوة وبعض أشكال العمامات. كما ساعدت الأوانى النحاسية والزجاجية التى وجدت فى ذلك الوقت على استيضاح الشكل العام أيضا دون التفاصيل. والتى كان **شادى** يبحث عنها فى المنمنمات التركية والفارسية فيجد بعضا منها فى القصص مثل مقامات الحريرى وكليلة ودمنة، وقد دعم **شادى** أبحاثه فى هذا المضمار بقراءة ما كتب من معاصرى تلك الفترة مثل **ابن إياس والمقريزى**، وغيرهما. وحين تقرأ فى ابن إياس (الجزء الرابع) تجده يصف الخليفة **محمد المتوكل على الله ابن يعقوب** فيقول:

«كان الخليفة يرتدى عمامة بغدادية وهى عبارة عن عمامة سوداء لها طرف أو طرفان مسترسلان»

ثم يقول:

«ركب الخليفة عن يمين السلطان عند دخول الأخير القاهرة عقب عودته من الإسكندرية، وكان يرتدى عمامة بغدادية وقباء من الصوف الأبيض بمقلب (قلابة) من الصوف الأخضر...»

ونجد أن وصف **ابن إياس** مطابق تقريبا لما صممه **شادى عبد السلام**

فى فيلم أمير الدهاء (لوحة رقم ١٨)، ولا يمكننا - فى هذا الحيز الضيق - حصر ما قام شادى بتصميمه. وقد لا أبالغ حين أقول إنها تحتاج إلى مجلد كامل.

وقد جعلت هذه الأبحاث من مجموعة التصميمات للملابس المملوكية خاصة والتاريخية عامة - جعلتها مرجعا دقيقا للدارسين لهذا الفن. وكنا نأمل أن تنشر هذه الأعمال وأن يكون لها قاعة خاصة لعرضها الدائم حتى تكون فى متناول اليد من قبل المشتغلين والمهتمين، وخاصة الذين يقومون بعمل المسلسلات والأفلام الدينية بالتليفزيون المصرى!.

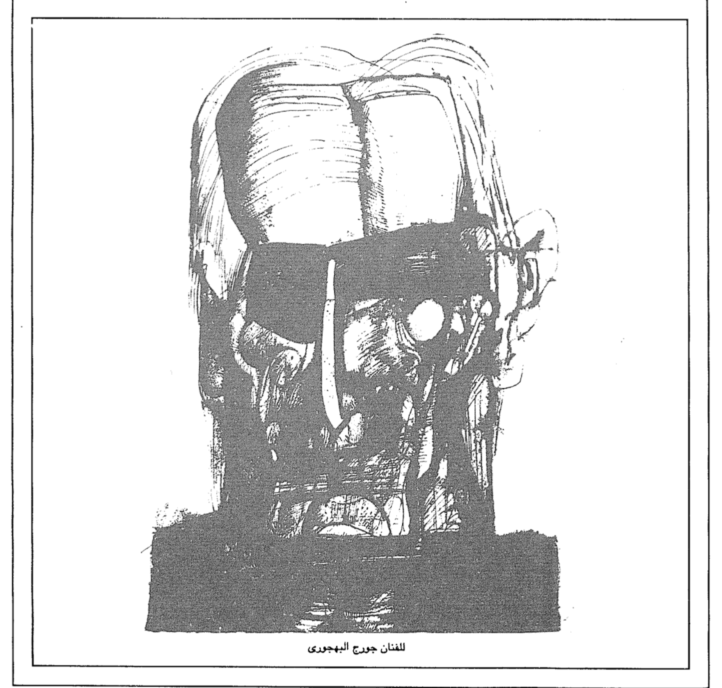
ولا عجب أن يتجه شادى عبدالسلام إلى الإخراج مسخرا كل طاقاته ومعرفته فى أفلام من صنعه لا تقتصر على عنصر الرؤية البصرية فقط بل تتجه إلى فكر المشاهد ووجدانه حتى تكتمل رسالته فى صحوة الوعى الغائب عن تاريخنا القديم والحديث وتحقق دعوته بالبحث عنه وقراءته والحفاظ عليه. وفيلم المومياء خير شاهد على ذلك فهو دعوة لقراءة تاريخنا... وليتنا نقرأ. ■



القاهرة

طه حسين

نص كتاب «فى الشعر الجاهلى»



للفنان جورج البهجورى

رسائل إلى طه حسين

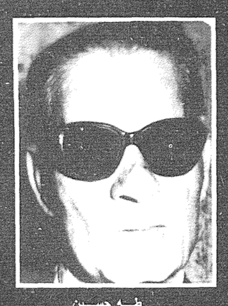
سيدي العميد الأستاذ الجليل الدكتور طه حسين المحترم

رسائل
سامى الكيالى وعبدالله الطيب
إلى
طه حسين



القاهرة ـ فبراير ـ ١٩٩٦

سيدي ومولاي الدكتور طه حسين



طـه حسـين

المخلص
عبدالله الطيب

القاهرة ـ فبراير ـ ١٩٩٦

رســــائل
سـامى الكيـالى وعـبدالله الطيـب
إلى طه حـــــسين

تقديم

نبــيل فـــرج

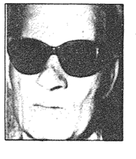
لم يكن طه حسين مجرد كاتب يعيش حياة خاصة، فى برج عاجى، يحلق فى الفراغ، بعيدا عن المجتمع. ولكنه كان ظاهرة شاملة من ظواهر النهضة العربية الحديثة، المنفتحة على العالم، لا تتحصن بالأسوار العالية، تخوض المعارك الأدبية والسياسية، دفاعا عن الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والعقلانية والتجديد والإبداع.. وكل ما يحقق الدولة العصرية، ويضىء عقولها وقلوبها بنور المعرفة الإنسانية.

وقد أتاحت له حياته الحافلة بالأحداث، داخل الجامعة وخارجها، وفى المجامع العلمية المختلفة، والمؤتمرات الدولية التى يدعى إليها، أن يعقد الصلات الشخصية مع عدد كبير من الكتاب والشعراء والنقاد والمفكرين والسياسيين والمستشرقين، التقى بهم فى مصر والوطن العربى وأنحاء العالم، وكان له تأثيره العميق فى كثير منهم.

وتعكس مكتبة طه حسين، التى تضم مئات الكتب المهداة إليه بأقلام أصحابها من المؤلفين والمترجمين والمحققين، هذه المكانة الرفيعة التى احتلها طه حسين فى نفوس المثقفين، وفى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة.

من هؤلاء المثقفين الذين قدموا أنفسهم إلى طه حسين بدافع الحب والتقدير، وتبادلوا الرسائل معه، الكاتب السورى سامى الكيالى، والشاعر السودانى عبدالله الطيب.

وسامى الكيالى (١٨٩٨ - ١٩٧٢) كاتب كبير، اهتم فى مؤلفاته بالأدب المعاصر فى العواصم العربية، وبالأدباء العرب المعاصرين. ارتبط اسمه بمجلة «الحديث»



التى أصدرها فى حلب فى ١٩٢٧ واستمرت حتى ١٩٦٠، واستكتب فيها عددا كبيرا من الكتاب العرب. أحب مصر وثقافتها بدرجة لا تقاس بها غيرها، ونشر بعض كتبه فى القاهرة. بين هذه الكتب كتاب «الفكر العربى بين ماضيه وحاضره» (مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٤٣)، كتب مقدمته طه حسين.

وهذه المقدمة لم يرد ذكرها فى كتاب «أعلام الأدب المعاصر فى مصر، طه حسين(١)»، للدكتورين حمدى السكوت ومارسدن جونز.

كما كتب سامى الكيالى كتاباً عن طه حسين عنوانه «مع طه حسين»، صدر الجزء الأول منه فى سلسلة «اقرأ» سنة ١٩٥٠، ثم أعيد طبعه مع الجزء الثانى المكمل له فى ١٩٧٣.

أما الشاعر السودانى عبدالله الطيب فشاعر تقليدى، صاحب مذهب أدبى مخالف لمذهب الكيالى، يتمسك فيه بالقديم. استكمل تعليمه العالى فى إنجلترا. إلا أن ثقافته الأجنبية لم تتجاوز السطح. وهو عاشق كبير لمصر.

كتب طه حسين عن ديوانه «أصداء النيل» فى كتابه «من أدبنا المعاصر» الطبعة الثانية، ١٩٥٩، وقدم كتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» القاهرة، ١٩٥٥، معرفا باتجاهه الفنى المحافظ، فى لغته وصوره وأبنيته، بعكس الكيالى الذى يؤثر الجديد.

ولا شك أن ثقافة طه حسين التى مدت بصرها إلى الماضى، واتصلت بمنابع التراث، دون أن تنفصل عن العصر، هى التى منحته هذه القدرة على تذوق الإبداع فى تجلياته المختلفة، فيقدم سامى الكيالى بالعطف نفسه والتشجيع الذى يقدم به عبدالله الطيب، على الاختلاف الواضح بينهما.

كما أتاحت له هذه الثقافة الخصبة المتنوعة التى جمعت بين معارف الأزهر القديمة وعلوم السوربون الحديثة، أو بين حضارة الشرق وحضارة الغرب، أن يتذوق الأدب الشعبى من القصص والسير، مثلما يتذوق الأدب الرسمى فى عصوره المتتالية، والآداب الأوروبية.

وتعد رسائل سامى الكيالى وعبدالله الطيب إلى طه حسين، التى تنشرها «القاهرة» عن مخطوطاتها الأصلية، وثائق أدبية وتاريخية مهمة، فضلا عن أنها قطع أدبية رفيعة المستوى، تعرفنا بجوانب من شخصية الكاتبين، ومن أدبهما. كما أنها تميط اللثام عن أبعاد من علم طه حسين، ومن طبعه فى تعامله مع الأدب والأدباء، سيكون لها صداها فى نفوس القراء والمثقفين.

«١»

رسائل سامى الكيالى إلى طه حسين

سيدى العميد الأستاذ الجليل
الدكتور طه حسين المحترم

أهديكم تحيتى الخالصة وأبثكم عظيم شوقى واحترامى وبعد فقد أرسلت منذ يومين كلمة إلى السياسة.. عرضت فيها إلى عدوان الوزارة وتصرفات صدقى باشا معكم أرجو أن تكون قد نشرت واطلعتم عليها وأرجو أن لا يعدها سيدى العميد غلوا منى أو إسرافا فى الحب فإنما أنا أدافع عن فكرة أعتقد بها وأهدئ ثورة شعورى مما أصاب الأدب العربى فى شخصكم. ولكن هذه النزوات الطائشة لابد زائلة وستعودون قريبا إلى مركزكم فى الجامعة رغم كل هذه التصرفات الغاشمة. إن الشباب المثقف والهيئات العلمية فى سوريا تتعقب قضيتكم بكل اهتمام وليس أسفها من هذا الحادث بأقل من أسف الهيئات العلمية فى مصر. وإذا حرمت الجامعة من بحوثكم إلى حين فلن يحرم قراء العربية، خلال هذه الفترة، من دراساتكم الأدبية التى ستغمرون بها الصحف والمجلات وما «أحوج»[1] القراء إلى هذه الدراسات التى بدأتموها على صفحات «السياسة الأسبوعية». وأتجاسر الآن بطلب معاونتكم للحديث وأرجو - إن شاء سيدى العميد - أن تجيب على استفتاء الحديث: «هل المستقبل للشرق أم للغرب من الناحية الأدبية»، وأظنه لن يخيب رجائى فى هذه المرة. ثم هل يسمح الأستاذ للحديث بنشر بعض مباحثه التى قدمها لمؤتمر المستشرقين عن الجاحظ وغيره مما لا أذكره. وإذا يوجد ثمة مانع أرجو أن تخصنى بنسخة من هذه التقارير لتلاوتها فقط إذ لا أحب أن يفوتنى أى مبحث من مباحثكم القيمة. وفى الختام أرجو أن لا أكون ثقّلت على أستاذى العظيم بهذه الطلبات واقبل سيدى تحياتى الخالصة واحترامى الأكيد.

المخلص الكيالى

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تحيتى وأصدق مودتى وأوفر احترامى وبعد فقد توقعت أن ألقى سيدى الأستاذ فى بيت مرى، وتوقع جميع أعضاء المؤتمر أن تكون جلساته ومحاضراته تحت رعايته، وانتظرنا مقدمه بفارغ الصبر ولكن الهفوة الرعناء التى بدرت من القائم بأعمال المفوضية اللبنانية والتى حرمت المؤتمر من سديد توجهاته والاستماع إلى محاضرته قد حزت فى نفوس الجميع. وقد كنت، علم الله، أكثر الناس حرصاً على لقاء سيدى الأستاذ لشوقى إليه وإلى أحاديثه من جهة، ولتحديد موعد معه لمحاضرة حلب من جهة أخرى، وقد حرمت مدينة سيف الدولة من محاضرته فى الموسم الماضى. وعلى كل فقد جئت الآن أجدد دعوتى وأرجو أن أفتتح الموسم فى أوائل شهر نوفمبر، فإذا لم يستطع الحضور فى هذا الشهر فليكن فى ديسمبر سنة ٩٥٤، والموسم سيستمر حتى أوائل مارس سنة ٩٥٥ وأنا أترك لسيدى تحديد الموعد الذى يلائمه. وأنتظر جوابه وموضوعه لإدخاله فى البرنامج الذى سيطبع. وأرجو أن لا تقع حلب فى الهفوة المريعة التى وقعت فيها بيروت.

وفى الختام أهدى سيدى الأستاذ أخلص ما أكنه له من حرمة ومودة صادقة

٩٥٤/١٠/٥

«سامى الكيالى»

*



رسائل إلى طه حسين

أستاذنا الجليل الدكتور طه

تحية طيبة وبعد فأنا عاتب كل العتب لإهمالكم الرد على رسائلى، لقد كتبت إليكم أكثر من مرة فلم أتلق أي جواب.. وقد أعذركم بكثرة مشاغلكم لوكان الأمر يتعلق بى أو بمقال لمجلتى ولكنى كتبت لسيدى الأستاذ فى موضوع عام وأنا أريد أن أعرف رأيه فى الدعوة الموجهة لسيادته من دار الكتب. وهى دائرة رسمية مرتبطة بمجلس بلدى حلب. وقد أقر هذه الدعوة أكثر من مرة وأنابنى الاتصال بكم لصفتى الرسمية من جهة ولما يعرفه من صلات الود والمحبة بينى وبينكم من جهة أخرى فكان عدم الرد على جوابى بمثابة وخزة أليمة لى.

وها أنى أكتب إلى سيدى الأستاذ مؤكدا الدعوة وراجيا أن يصلنى جوابه وقد سبق وتركت له الموعد الذى يلائمه، وآمل أن لا تخيبوا دعوة حلب. ولا أقول دعوة سامى وإنى لأرجو أن تكون هذه الرحلة بمثابة استجمام للسيدة الجليلة ولكم.

وتفضلوا بقبول أخلص ما أكنه لكم من حرمة ومودة.

٩٥٤/١١/١٠

«سامى الكيالى»

*

سيدى الأستاذ الجليل

أخلص تحيتى وبعد فقد لا يعلم سيدى الأستاذ مدى السرور الذى لامس نفسى حين تلقيت رسالته الكريمة التى تفضل وأعرب فيها عن تكرمه بقبول دعوة الدار، وأرجو أن يثق أن جميع الحلبيين قد شاركونى هذا السرور وكلهم يرتقبون اليوم الموعود بكثير من اللهفة والشوق. أما بخصوص موعد المحاضرة فقد كنت أوثر أن يكون موعد تشريفه قبل شهر أبريل لأختم موسم المحاضرات الذى بدأ منذ أسابيع ولكن برودة الطقس فى آذار من جهة. وارتباطه بمؤتمر الجامعة الأمريكية فى منتصف أبريل من جهة ثانية ولأن فصل الربيع يبدأ عندنا فى أوائل آيار من جهة ثالثة كل هذه العوامل مجتمعة تجعلنى أن أترك لبيروت شرف الحظوة لسيدى الأستاذ ـ قبل حلب.

هذا، وسوف أشخص إلى بيروت قبيل تشريفه بيوم لأكون فى عداد مستقبليه، ولكيلا يفوتنى الاستماع إلى كلماته. ثم نعود سوية إلى حلب حيث يقضى أستاذى الكريم فى ضيافتها مدة أسبوع على أقل تقدير.

وفى الختام أكرر لسيدى عميق شكرى وأتقدم من السيدة الجليلة بأصدق تحيتى وأوفر احترامى وأرجو أن تكونا دائما فى أحسن صحة وإلى اللقاء القريب.

٩٥٤/١٢/٢

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تحيتى وأصدق مودتى واحترامى وبعد فيذكر سيدى الأستاذ أننى حددت، فى جوابى السابق، موعد محاضرته فى حلب بعد محاضرتيه فى بيروت.. وكان غرضى من هذا الإرجاء أن تكون وطأة البرد قد خفت عندنا أو زالت نهائيا.. وتشاء الأقدار أن لا نرى وجه الشتاء هذا العام، وهذا من غرائب الصدف.. وبما أن موسمنا الثقافى ينتهى عادة فى منتصف شهر أبريل فقد جئت أعلم سيدى الأستاذ أن موعد محاضرته سيكون فى الخامس عشر من شهر أبريل حيث نختم الموسم بمحاضرة من محاضراته القيمة وتكون، كما يقال عندنا.. مسك الختام.

وأظن أنه لن يجد أى مانع من ذلك ولاسيما وقد سبق وترك لى فى جوابه أن أختار الوقت الملائم لمحاضرة حلب قبل مؤتمر الجامعة الأمريكية ومناظرة المقاصد الخيرية أو بعدهما.

وإذ أحدد اليوم الخامس عشر أرجو أن لا يتقيد بهذا اليوم ولا بأس مثلا أن يكون اليوم العاشر.. وأنا أترك لسيدى تحديد الموعد الملائم قبل منتصف شهر نيسان «أبريل».

وإنى لأرتقب جوابه وأرجو أن يعطينى موضوع المحاضرة لطبع البطاقات ولا أحدد الموضوع بل أترك تحديده لسيادته وكل ما أشير به أن يكون فى نطاق الفكر العربى.

كما أرجو أن تصلنى، حين اعتزامه السفر، برقية منه لألقاه فى بيروت ونعود

سوية إلى حلب وعنوانى البرقى: سامى الكيالى - حلب.

وختاما تفضل سيدى بقبول أخلص ما أكنه لسيادتكم من ولاء صادق وحب أكيد.

حلب ١٩٥٥/٣/٢

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل

أطيب تحيتى وبعد فقد وصلتنى برقيتكم يوم أمس واستلمت رسالتكم هذا اليوم.. ولا يسعنى إزاء الظروف التى تفضلتم بالإشارة إليها إلا أن أؤجل اختتام الموسم إلى نهاية الشهر. أما تأجيل المحاضرة إلى العام المقبل بعد أن تأجلت فى العام الماضى فهذا ما يحرج مركزى أمام الحلبيين كل الإحراج ولاسيما بعد أن امتلأت الصحف السورية بالإشارة أكثر من مرة إلى مقدمكم الكريم.

وبما أنى لا أعلم متى ستكون محاضرتكم فى الجامعة الأمريكية فسأشخص إلى بيروت فى العشرين من أبريل لاستقبالكم والاتفاق على يوم معين لمحاضرة حلب يكون بين العشرين والثلاثين من شهر أبريل.. وبعد حلب أرجو أن أرافقكم إلى دمشق لحضور مهرجان التكريم الذى يسعدنى أن أكون قد مهدت له.. ومن مظاهره تعليق أرفع وسام سورى على صدركم من قبل رئيس الجمهورية السورية.

وأخيرا فإنى أنتظر كلمة من سيادته بالموافقة النهائية على هذا الذى اقترحته، وأرجو أن لا أكون قد صدعدته بطلبى هذا. وتفضل، سيدى، بقبول أخلص ما أكنه من محبة وإجلال.

حلب ١٩٥٥/٣/٢٩

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين

أخلص تحيتى وأسمى احترامى لمعاليكم وللسيدة الكريمة وبعد فقد أرسلت إلى الإدارة الثقافية نسخة من كتابى «من الأدب المعاصر» ونسخة أخرى من كتاب «محاضرات عن الحركة الأدبية فى حلب من سنة ١٨٥٠ إلى سنة ١٩٥٠».. مع جواب للنظر بأمر المكافأة التى توزع عادة فى مطلع كل عام تشجيعا لحركة الفكر.. ولا أعلم إذا كان الموضوع قد عرض على معاليكم.

على كل فقد جئت مذكراً.. ولا أطمع بأكثر من هذا..

أما كتابى عن الأدب العربى المعاصر فى سورية. فقد أوشك أن ينتهى وسأقدمه قريبا.

هذا، وقد علمت أن المجلس الأعلى للفنون والآداب سيحتفى بذكرى شوقى.. ولا أعلم إذا كانت موضوعات البحث ستوزع على الكتّاب أم سيترك لهم معالجة نواحى شاعريته ومراحل حياته كل واحد حسب ميوله واختصاصه. إنى أرجو أن يفسح لى المجلس لإلقاء بحث فى هذا المهرجان.

تحياتى و.. حبى وإخلاصى وأرجو المولى أن تظلوا متمتعين دائما بوافر صحتكم ودمتم والعائلة فى أرغد حياة.

حلب ١٩٥٨/١/٢١

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين

أطيب تحياتى وأصدق احترامى وبعد فقد قدمت منذ ثلاثة أسابيع تتمة كتاب الأدب المعاصر فى سورية فأرجو أن يكون قد اطلع عليه سيدى الأستاذ ورضى عنه بعض الرضا. وقد كان نهجى يختلف كل الاختلاف عن نهج الدكتور شوقى ضيف الذى لقى الكثير من النقد. فقد توسعت بعرض حياة الأدباء والشعراء إلى نماذج من أدبهم وأظن هذا هو المقصود.. هذا، ونزلت عند رغبتكم السامية فلم أكتب عن صاحب الحديث الذى عاش حياته الأدبية مع الأدباء المعاصرين.. وما كنت لأفكر بالكتابة عن نفسى، وكانت ملاحظتكم لونا من الدعابة الحلوة.. وعلى كل فأنا أريد أن أستغل هذه الدعابة لأرجو أستاذى الجليل أن يقدم الكتاب بكلمة من كلماته الطيبة.

علمت أن وزارة التربية والتعليم تدرس قضية ضم أدباء من الإقليم الشمالى فى جمهوريتنا العربية المتحدة إلى مجلس الآداب والفنون.. وإذ عشت طوال حياتى الأدبية فى جو مصر الفكرى.. وقد أكون الوحيد بين أدباء العروبة الذى امتزج بمصر وعمل فى سبيل مصر الحبيبة يوم كان الكثيرون يتنكرون لها أرجو سيدى أن يمهد لهذا



رســـائل إلى طه حـــسين

الانتساب ـ والأمر بيده ـ ويسعدنى أن أعمل إلى جانب أستاذى الجليل فى هذه البيئة السعيدة التى لا تفضلها بيئة عندى.

وختاما أقدم لسيدى وللسيدة الكريمة أطيب تحياتى وأصدق احترامى والله يحفظكم ودمتم فى أرغد عيش وأوفر صحة.

حلب ١٩٥٨/٤/١١

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تحيتى وأصدق احترامى وبعد فريما بلغ سيدى الأستاذ أنى أنهيت كتابة الفصول الخاصة بكتاب الأدب العربى المعاصر فى سورية بعد أن أدخل عليه أكثر من تحوير واحد. وقد علمت أن اللجنة عمدت إلى حذف النصوص أو اختصارها لا أعلم مع أنها هى فرضت اختيارها فى البدء.. وإثباتها ضرورة من الضرورات فى مثل هذه الكتب. ولاسيما وكتب ودواوين أكثر الأدباء والشعراء السوريين الذين جاء ذكرهم، إن كتبهم ودواودينهم غير مطبوعة وغير متداولة كما هو الحال مع أدباء مصر مثلا.

ويعلم أستادنا الجليل ـ أنعم الله عليه الصحة ـ أن اختيار النصوص أصعب على المؤلف من كتابة السير.

وعلى كل فالرأى الأسدُ فى هذا الموضوع هو لسيادتكم.

هذا، وقد علمت أن المكافأة اقتصرت على ما سبق دفعه مع أنى خلال هذه الفترة وبناء على رغبة اللجنة، قد أضفت كتابة سير أدباء وشعراء، عدا المقدمة، مما يوازى ما كتبته سابقا بل أكثر.

ألا يرى سيدى أن جنوح اللجنة إلى هذا الأمر هو غمط لحقوق المؤلف.. والغمط ليس من قبل ناشر بل من إدارة ثقافية المفروض فيها التقدير.

ومرة ثانية إن الأمر متروك لأمركم السديد ورأيكم الأسدّ.

وتفضلوا بقبول أخلص ما أكنه لسيادتكم من حرمة والله يحفظكم ويبعثكم سندا وعضدا للأدباء سيدى.

حلب ١٩٥٨/٥/١٧

المخلص «سامى الكيالى»

«٢»

رسائل عبد الله الطيب إلى طه حسين

١٧/١٠/٥٣

سيدى الجليل الدكتور طه حسين،

تحية وشوق وإكبار. وإنى لأعلم يا سيدى أن وقتك ثمين. ولكنى أعد نفسى تلميذا لك، فلا أجد مناصاً من أن أجسر بين حين وآخر فأطلب نصيباً من زمنك القيم. وصلتنى الملزمة الأولى من كتابى «المرشد» منذ شهور، عليها تصحيح للأستاذ السقاء، وقد اعترض على أشياء فى النص. وإنى مع إكبارى لرأيه، أخالفه فى كل ما ذكر، وقد كتبت له عن طريق الناشر. ثم ترقبت أن يصلنى من هذا خبر، فلم يصل، ولم يفدنى إن كان فرغ من طبع الكتاب أو لم يفرغ، و إن كان حصل على المقدمة من سيدى أو لم يفعل، وهو يعلم أنى لا أرى فائدة فى نشر الكتاب بدون هذه المقدمة. وأخشى أن يقصر فى الاتصال بك، وأن يقصر فى جملة هذا العمل الذى تكفل بأدائه. وهأنذا فى قلقى أكتب إليك يا مولاى، وكلى أمل فى أن كلمة واحدة منك ستنهض بى عند الناشر. وما هو إلا قليل حتى يظهر الكتاب وفيه فخر الأبد لى بمقدمتك وختاماً أحيى سيدى بقلب مفعم بحبه - عبدالله الطيب - بخت الرضا-السودان.

*

بخت الرضا، الدويم، السودان

سيدى الدكتور طه حسين،

حفظه الله. أهدى إليك التحيات الطيبات. وأكتب هذا محافظة على ذكرى ذلك اللقاء القصير بك، الذى اختلسته من بين ثنايا الأيام. ويؤسفنى بعد أن الأستاذ الحلبى لما يفرغ من طبع كتابى. ولكنى معتصم بالصبر.

هذا وربما يسرك يا سيدى أن تعلم أنى سأعمل بالتدريس بكلية الخرطوم الجامعية ابتداء من الصيف القادم، مع الدكتور محمد النويهى. وهو رجل أحترم ذكاءه وفطنته وإن كان لا يعجبنى منهجه فى دراسة الأدب. ولعل هذا الاحترام المتبادل بيننا، أن يمكننى ويمكنه، كلٌ من ناحيته، أن نتعاون على خدمة اللغة العربية فى هذه البلاد. وميدان الدراسة الجامعية بعد فيه سعة للاختلاف فى المناهج والآراء مادام روح العلم هو المهيمن على هذا الاختلاف.

هذا وقد نمى (نما) إلى أن الدكتور محمد عبده عزام قد رجع من إنجلترا. ولم أسمع منه منذ دهر. وقد كان من أحبائى أيام كنت هناك، أجد منه عطف الكبير ويجد منى مقة الصغير. وقد خبّرت أنك توده. وأعد نفسى مقصراً جداً إذ لم أحصل على عنوانه بعد، وسأكتب إليه إن شاء الله. وأذكر إذ زرتك يا مولاى أنك سألتنى عنه. فهل أتخذ هذا عذرا لأبلغه تحياتى من طريقك إن اتفق أن حضر مجلسك العامر.

وأختم هذه الرسالة بأن أسأل الله أن يمتعك بالصحة وأن يمد فى أجلك ويحفظك فأنت معلم هذا الجيل وذخره.

١٨/٣/٥٤

المخلص عبدالله الطيب

*

الكلية الجامعية

الخرطوم

٢١/٧/٥٤

سيدى الدكتور طه حسين

تحية الود المخلص والإعجاب والإكبار والتتلمذ من قرب ومن بعد إن سمح لى سيدى أن أقول ذلك. أما بعد فقد بدأ العمل عندنا بكلية الخرطوم الجامعية. وقد أكرم الدكتور محمد النويهى استقبالى، أشكر له ذلك. وكما بشرنى مولاى فإن كل شيء يدل على أنه ستنمو



رسائل إلى طه حسين

بيننا مودة أكيدة وأننا سنتعاون تعاون الأخوين على مواجهة المشاكل فى هذا المعهد الناشئ.

أما كتابى المرشد فربما سرك يا سيدى أن تعلم أن دار الحلبى قد خرجت من جمودها وركودها.. إلى شىء من الحركة والنشاط. شكرا لك، فالفضل فى تحريكها يرجع أولا وأخيرا إليك. وقد طبع من الكتاب حتى اليوم أكثر من عشرين ملزمة. ولم يبق إلا نحو من ست ملازم. والطبع جار فيه. وأنا على اتصال بالمطبعة عن طريق البريد والتلفون. وقد نبهتهم على ما وقعوا فيه من الأخطاء. وبعثت إليهم بقوائم ليلحقوها فى آخر الكتاب. (أعنى قوائم لتبين الخطأ والصواب) وقد وعدوا أن يفعلوا ذلك.

هذا؛ وقد أخبرنى زميل لى يدعى الدكتور إحسان أن الأستاذ السقا يحسب أنى أنسب إليه تأخير طبع الكتاب وهذا ليس بصحيح، وأنا لا أنسب تأخير طبع الكتاب إلا للناشر السيد عبدالقوى الحلبى. ولعله أن يكون قد تخرص علىّ هذا التخرص لدى الأستاذ السقا. والله حسيبه وحسيبى إن كان ذلك قد وقع منه. والجزء الذى صححه الأستاذ السقا هو أنظف ما فى الكتاب من حيث إتقان الطبع والخلو من الأخطاء. ولا غرو فالأستاذ السقا من العلماء الأجلة. وكل ما آخذه عليه هو أنه أرادنى على أن أغير بعض آرائى فى أول الكتاب. مثلا هو يرى أن الرجز غير القصيد وأنه لا يجوز لى أو لغيرى أن يدرس أنواع القوافى التى ترد فى الرجز والقصيد تحت باب واحد، وأنا أرى أن الرجز والقصيد كلاهما شعر. وأدرس القوافى التى ترد فيها على أنها من قوافى الشعر.

ومهما يكن من شىء فإنى وضعت آرائى حيث وضعتها لعميق إيمانى بها فما كنت لأغيرها وإن عز علىّ ألا يرضى الأستاذ السقا عنادى هذا. على أنى أخاله يقتنع بوجهة نظرى. وليثق أنى أقدره جدا وأعد نفسى مديناً له بالشىء الكثير.

أما بعد يا مولاى فهل تأذن لى أن أذكرك بأمر المقدمة. ولا شك أنك ذاكر لها. ولى بعد أسوة بسيدنا إبراهيم«إذ قال رب أرنى كيف تحيى الموتى قال أو لم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبى» - فتذكيرى من هذا النوع. ولا شك أن الناشر سيطمئن أن الكتاب سيلقى سوقا إن صارت مقدمة مولاى بين يديه. أما أنا فإن جسدى ليحمى ويرتعد زهوا منذ الآن لمجرد التصور لفكرة أن اسمى سيقترن باسم مولاى العظيم فى كتاب واحد. على أنى بعد حريص أن يكون سيدى أول ناقد لكتابى وأول من يقدمه إلى قراء العربية. وقد كان مولاى أخذ علىّ بعض ما قلته بمعرض الحديث عن الأعشى والبحر المتقارب، فيسرنى أن يذكر مولاى شيئا من ذلك فى مقدمته إن شاء. ولا أحتاج هنا أن أذكر أن حرصى على أن ينبه سيدى على معايب كتابى ليس بأقل من حرصى على أن يلمح بجانب من طرفه بعض محاسنه. وكونى من تلاميذك المخلصين لمذهبك الحافظين لذكرك المتتبعين لأثرك يؤهلنى لذلك،

- «إن المعارف فى أهل النهى ذمم» -

أما بعد فلعل مولاى يسره أنى أخذت أتعلم الفرنسية بجد واجتهاد وأمامى الآن ثلاثة آثار عظيمة أشق طريقى شقا بين مصاعبها هى Les Fleurs du Mal, Le Pére Goviot مع ترجمة له بالإنجليزية Les Faux-Monnayurs,. ويعيننى على تفهم هذه الآثار كتاب فى النحو وقاموس جيد ودرس متواصل ومعونة كارهة من زوجى بين حين وآخر فهى حفظها الله تريد أن تتفرد وحدها فى المنزل بمعرفة الفرنسية. ولى صديق كريم يزورنى مرة فى الأسبوع والأسبوعين أجده نعم العون على بعض ما ألقاه من صعاب. وهو يتقن كلا الإنجليزية والفرنسية ويحفظ شعر بودلير عن ظهر قلب إلا قليلا - هكذا قال لى وسمعت منه كثيرا - ويفضل الإفرنسية على الإنجليزية، على الأقل، هذه الأيام. ولولا أنك سيدى حثثتنى على تعلم الفرنسية ما كنت لأقدم على ما أقدمت عليه ففضلك على كثير أبقاك الله. وتقبل تحيات زوجى وإعجابها بكرمك الفكرى. أخلص الود من المخلص

عبدالله الطيب

سيدى الجليل الدكتور طه حسين حفظه الله

تحية طيبة. وآمل أن تكون يا سيدى قد قضيت زمنا سعيدا فى أوروبا وقد عدت بصحة موفورة. وقد كنت كتبت إلى مولاى الجليل فى شهر يولية. وكنت حينئذ قد جشمت نفسى دراسة الفرنسية وبدأت بكتب عويصة. وسرعان ما أدركت خطئى وأننى قد طمحت طموحا فوق طاقتى. فاشتريت كتبا من كتب المبتدئين وقد قطعت شوطا لا بأس به فأنا الآن أقرأ الكتاب الثالث من الدروس الفرنسية لرجل يدعى Collius وأوله قطعة من الكاتب الفرنسى Stendhal عنوانها الضمير La Canscience.

وقد تأسست هنا منذ أيام جمعية تعمل على نشر الثقافة الفرنسية وقد اشترك فيها جماعة من (ممن) درسوا فى باريس وبعض الإفرنسيين، وفى حماسة المؤسسين ما يقوى الأمل بأنها ستقوى وتنتج إن شاء الله.

هذا ولا يزال آل الحلبى مبطئين غير أنهم قد فرغوا من القسم الأكبر من الكتاب وأحسب أنه لم يبق منه غير ملزمتين ولعل سيدى أن يكون قد اطلع على ما أنجزوه. وأنا آمل أن يفرغوا من طبع الكتاب كله فى أثناء هذا الشهر.

وفى الكتاب بعد أخطاء. وقد تبرع أخى وابن عمى حامل هذا الكتاب الأديب البارع الأستاذ محمد المهدى مجذوب بمراجعة المطبوع وتصحيح ما لا يزال فيه من أخطاء الصفيفين. وقد ألححت على هذا الأخ الكريم أن يلقى سيدى ليلقى بحر الأدب الزاخر ومنبعه الأصيل. وقد رأيته كأنه يفرق من هول لقاء العالم الحبر الجليل الأديب عميد العربية الذى طبق ذكره الآفاق، فأكدت له أن سيدى يفرح للقيا الأدباء ويشجعهم وتواضعه مما تضرب الأمثال به.

والأستاذ محمد المهدى شاعر جزل الأسلوب خصب الخيال وآمل أن ينشد مولاى جانبا من بدائعه. وهو بعد ابن عمى فى النسب ومن سرارة بيت آل المجذوب بالدامر وهم قوم عرفوا بالصلاح والعلم والتوفر على تحصيل القرآن والعربية فى الماضى.

هذا وآمل أن يكون قد اتصل آل الحلبى بمولاى فى أمر المقدمة. وأنا بعد شاكر ذاكر لذلك اللقاء الذى ملأ قلبى غنى فكريا لا أزال أدخره سجيس الليالى.

هذا وزوجى لاتزال تذكر لمولاى أريحية لقائه وتحييه تحية التقدير والإكبار من أعماق القلب. أطال الله بقاء سيدى ولازلت المخلص له المعجب به

عبدالله الطيب

الكلية الجامعية

الخرطوم

٥٤/٩/٢١

*

سيدى ومولاى العظيم الدكتور طه حسين حياه الله وأطال بقاءه.

تحية الود الصادق، والإخلاص على النأى وشحط المزار. وأحمد الله إليك، أنى الآن(...)(٢) أيما سرور من عمل الدرس فى كلية الخرطوم الجامعية، فالطلبة متوقدو الأذهان، حراص على التعلم. والذى أذمُّه هو أن المنهج مزدحم، بحيث لا يتيح للمدرس فرصة التقصى والتعليم الجامعى الصحيح. وشر ما أكرهه هو أن أتحدث للطلبة عن كاتب أو شاعر لم يقرءوا شعره ونثره من قبل. وأنا بعد باذل جهدى.

ومما أدرسه الطلبة الآن، شعر المتنبى. وإنى لواجد فى كتابك «مع المتنبى» عونا أيما عون. وإنى لأكبر فيك لفتاتك البارعة الرائعة التى لا يتأتى مثلها إلا بتوفيق من الله، وأريحية فى الخيال والفكر - من ذلك ما تنبهت إليه من اختلاف أسلوب المتنبى فى لاميته.

«ما أجدر الأيام والليالى» عن منهجه المألوف. وأنا أزعم أن أسلوبه فى:

«أوه بديلٌ من قولتى آها»

وفى:

«امكثْ فإنّا أيها الطلل»

مخالف لأسلوبه القديم. والصبغة الفنية الخالصة، التى لا تكاد تحس معها شخص الشاعر - كما تحسها فى السيفيات مثلا - أغلب عليها. ثم إنى أزعم أن أسلوب المتنبى فى هذه القصائد يلجأ إلى تحميل التراكيب أكثر مما تحيله ظاهر نقطها، يلجأ - كما أزعم - إلى مخاطبة السامع بنوعٍ من الوعى والإشارة.. مثلا قوله:

تبلُّ خَدَّىَّ كلما ابتسمتْ
من مطرٍ برقُه ثناياها



رسائل إلى طه حسين

ما نقضتْ من يدى غدائرها

جعلته فى المدام أفواها

أحسب الشاعر هنا ينظر من منظار الذكرى فيرى دمع الحبيبة وهى تبكى وابتسامها وهى تشرق بالابتسام ثم يذكر قربها منه وإلصاقها خدها بخده، وهو يريد أن يحيل إلينا هذه الصورة جميعها، بأوجز ما يقدر عليه من الإيجاز. وقد توهم بعض الناس أن المتنبى يصف تقبيلها فى البيت الأول واستهجنوا هذه الصورة، وعندى أنه ما أراد إلا البكاء والابتسام وهو ينظر إليها من كوة الذكر فيرى الدمع توصيف[٢] المطر والابتسام نظير البرق.

هذا ولا أريد أن أطيل على مولاى، فأمله. وقد عقدت العزم على زيارة مصر عام قابل، إن شاء الله، وأنا متشوق إلى رؤية سيدى. وقد بعثت إليك يا مولاى بتحياتى القلبية الخالصة وتحية زوجى مع أخ لى فاضل وابن عم كريم يدعى محمد المهدى مجذوب فآمل، أن يكون قد اكتمل ناظره بمجلسك وأن يكون قد استمع إلى صوتك العذب، وعرض عليك شعره الجيد الذى لا أشك أن مثله يعجب مثلك حفظك الله وأبقاك للعربية ذخرا.

هذا وقد فرغ آل الحلبى من طبع الكتاب. فالحمدلله. وقد كدت أفرغ من عمل الفهارس. وقد كتبت إليهم أن يتصلوا بسيدى ليحصلوا منه على الحلية والزين والشرف العظيم من مقدمة مولاى. ولا أجد نفسى أشد شوقًا إلى شىء منى إلى رؤية أحرفها الغُرُّ يزهى بها صدر الكتاب. وأحسب تلاميذى هنا سيتيهون بها تيها، أما أنا فحدث عن البحر ولا حرج. وشكرى عدد النجم والحصى والتراب. وأعود فأختم رسالتى هذه بالتحية العطرة والدعاء لمولاى، لازال ذخرا وفخرا، وأهدى إليه تحية زوجى، فهى لا تزال تذكر ذلك الأصيل الكريم الذى لقينا سيدى فيه، عوض كما تقول العرب..

وأختم بإهداء السلام.

المخلص

عبدالله الطيب

٥٤/١١/١٣

*

سيدى ومولاى الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين حفظه الله وأطال بقاءه،

تحية طيبة يا سيدى، وأهنئك برئاسة الثقافة، فقد تحلت بك وتزينت. وأهنئك بمقدم العام الجديد، جعله الله خيرا كله، وملاك السعادة فيه. وتحييك زوجى وتزف إلى مولاى تحية عيد الميلاد. وبعد فقد اتصل بى آل الحلبى يخبروننى بالفراغ من الطبع. وقد بعثت إليهم بفهرست الأعلام وجدول الأخطاء، وفهرست الأبواب. كما قد بعثت إليهم بكلمة قصيرة أشرت بطبعها فى أول الكتاب، ذكرت فيها فضل مولاى، وأثنيت فيها بالشكر على جماعة من الأساتذة والإخوان أعانوننى فى نسخ الكتاب ونقده. وقد تحدثت إلى آل الحلبى أن يتصلوا بسيدى ليحصلوا منه على المقدمة. وإنى لأعلم أنك الآن حق مشغول. ومع ذلك فإنى أطمع أن تختلس من وقتك الثمين خطفة تسطر فيها هذه الكلمات التى أنا وكتابى إليها لفقيران، وبدونها صفران صغيران. والله أسأل أن يعينك. وأن يتم نعمته عليك. وأن يسعدنى بلقائك فى القريب العاجل، ولازلت المحب المخلص والشاكر الذاكر يدا لليالى.

عبدالله الطيب

٥٤/١٢/٢٢

*

سيدى ومولاى الدكتور طه حسين،

تحية الود والإخلاص والشوق وأدعو لمولاى بتوفر الصحة وطول البقاء.

أما بعد يا سيدى فقد فرغ آل الحلبى من كل شىء حتى الفهارس ومقدمات الشكر والإهداء وتصحيح الأخطاء. وإنى لا أخشى (لأخشى) أن يتضاءل كتابى تضاؤل الحسناء فى الأطمار بدون مقدمة مولاى، فحسب، ولكنى سأعد أن كتابى قد نقص نقصا جوهريا، فنقد مولاى لما ذكرته عن شعر الأعشى، وحسن رأيه فى بعض الذى ذكرته عن أوزان المحدثين، وعن تطور بعض الأوزان القديمة، ونفاقها عند جيل من الشعراء، وكسادها

عند آخر، كل هذا شيء يتم به الكتاب. هذا فضلا على أنى أحرص شيء على حسن رأى سيدى، وجد مفتقر إلى فضله وإلى الشرف العظيم الذى سيسبغه اسمه على عملى. فآمل إن وصل سيدى كتابى هذا، أن يرسل إلى آل الحلبى بكلمة أو كلمتين هما كل ما يحتاجون إليه الآن كيما يقدموا على نشر الكتاب.

وبعد فأنا لا أشك أن وقت مولاى مزدحم وزمنه قيّم وأشغاله كثيرة. وقد زارنا منذ أيام الأستاذ الكبير محمد فريد أبو حديد هو والدكتور عبدالعزيز السيد فى منزلنا. وهما الآن فى مهمة رسمية تتصل بالتعليم الثانوى. وقد رأى الأستاذ أبو حديد كتابى، وحدثته عن تشجيع مولاى لى ومعونته وفضله. فمازال يثنى عليك الخير. ثم ذكر أنك فى جدة. ولم أملك نفسى أن أسأله أن يكتب إليك أو يتصل بك عند رجوعه ويذكرك أمر المقدمة.

وقد كنت كتبت إليك منذ أسابيع. وأحسب أنك كنت حينئذ فى الحجاز، فآمل أن تكون قد اطلعت كتابى. كما آمل ألا يكون ثقيلا عليك يا سيدى هذا الإلحاح من جانبى. فإنى لا أنسى يدك علىّ إذ لولاك ما كان آل الحلبى ليقبلوا على نشر الكتاب. وأطمع فى اليد الأخرى التى وعدتنى بإسدائها، ومثلك من وعد فبر وأعطى فَسَرَّ. ولازلت المحب المخلص الود.

عبدالله الطيب

الكلية الجامعية

الخرطوم

٥٥/٢/٥

*

٥٧/٣/١٥

سيدى وأستاذى الجليل الدكتور طه حسين

حفظه الله وأطال بقاءه.

أما بعد فإنى لأشكر لك اهتمامك بما أكتب، وحسن ثنائك على. على أنى أراك عاتبا على أيما عتب فى المقالة التى نشرتها الجمهورية. وقد اشتريت منها عددين، علقت أحدهما فى لوحة الكلية ليطلع عليه الطلبة وبعثت بالآخر إلى الرأى العام لتنشره على الناس، فإن الجمهورية ليست منتشرة ههنا(٤).

وأنا بعد أراك قد أسوت وجرحت وجرحت وأسوت. وددت أن لم تخرج بقولك إن الديوان سيكون عسيرا على أكثرهم. على أنى أعجبنى إعجابك بما فيه من الجزالة واهتز عطفى لذلك. وأسيت أيما أسى لما لذعك كلامى فى اللامية. وما أراك عزاك عنه كلامى فى النونية.

أما موازنتى يا سيدى بين أشعار الإنجليزية وأشعار العربية فمن جهتى الأداء والموسيقا - وتعجبنى جزالة شكسبير وملتون. وجزالة هوبكنز وياتس فى المعاصرين [وكلاهما قد درج]. وأراك يا سيدى أغضيت عن المعرى وهو من أقوى الشعراء أثرا على وأنا به معجب وهو إلى حبيب بغريبه مشهور. وأنا بعد لك ذاكر وشاكر وأعلم أن بين قلبينا عهد الود الراسخ. وقد كتبت الكلمة التالية أريد نشرها فى الرأى العام عندنا تعقيبا على كلامك. فإن رأيت أن تنشرها فى الجمهورية فعلت وإن رأيت أن تطويها وتنصحنى بطيها فعلت. ولك منى خالص الود ومكنونه. واعلم بأنى قرأت بين السطور فى مقالك فما وجدت فيه إلا عطرا عاطرا وتشجيعا. ولكن الجهلاء لا يقرأون بين السطور وما أكثرهم.

فتقبل منى التحيات الطيبات.

المخلص

عبدالله الطيب

*

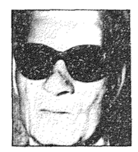
سيدى الجليل الدكتور طه حسين

تحية الود الصادق والشوق العظيم. وقد زرت مصر عاما أول فى شهر يولية، لمهرجان حافظ، وألقيت قصيدة قلت فى آخرها:

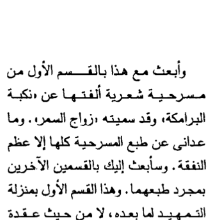
«وعاتبنى على ما قلت طه
فمعتذر إلى طه قصيدى»

وقد كنت بعثت بنسخة منها إلى الأستاذ الفاضل الشيخ مصطفى السقا ليبلغك إياها. ولكنك كنت فى أوروبا يا سيدى. وكم كنت أود أن ألقاك وأسمعك إياها.

وأنا العام ماض إلى بيروت فى عمل من أعمال جامعتنا. وآمل أن أفعل ذلك يوم ٢٨ من هذا الشهر. وسألم بمصر فى عودتى، إن وثقت أنك بها. فإن رأيت أن تتكرم يا سيدى فتكتب إلى، إما بعنوانى بجامعة الخرطوم فى الأسابيع المقبلة، وإما بعنوان «فندق سمر بالاس هوتيل، بيت مارى، بيروت، فيما بين أول مايو ومنتصفه، فإنى سأكون حق شاكر.



رسائل إلى طه حسين



وأبعث مع هذا بالقسم الأول من مسرحية شعرية ألفتها عن «نكبة البرامكة»، وقد سميته «زواج السمر». وما عداني عن طبع المسرحية كلها إلا عظم النفقة. وسأبعث إليك بالقسمين الآخرين بمجرد طبعهما. وهذا القسم الأول بمنزلة التمهيد لما بعده، لا من حيث عقدة القصة فحسب، ولكن من حيث طريقة الأداء والصياغة أيضا. وفى الطبع أخطاء اجتهدت أن أصلح بعضها.

ولك منى التحية المنبعثة من أعماق القلب، وتقبل تحيات أهلى. ولازلت المحب المخلص.

عبدالله الطيب

جامعة الخرطوم

٥٨/٤/٢

*

من عبدالله الطيب

جامعة الخرطوم

١٩٦٠/١٠/٣

سيدى الكريم،

الدكتور طه حسين، أطال الله بقاءه

السلام عليك يا سيدى وإليك منى التحيات الطيبات. وتا لله يفتأ قلبى يذكرك، ويتمنى لقاءك. وقد قرأت «مرآة الإسلام» مرارا. ولا أملك إلا أن أقول كما قال ابن مسعود رضى الله عنه: إذا ذكر الصالحون فحيهلا بعمر. فأبقاك الله للإسلام وللعربية ذخرا - وأجزل لك الثواب فى الآجل والعاجل.

وأبعث إليك سيدى بنسخة من أصداء النيل. وقد زدت فى هذه الطبعة* أشياء منها القطع ومنها الطوال. ووددت لو كان الطابعون صدروه بقطف من كلام سيدى أو نوهوا بشيء من ذلك على غلافه. والدالية التى ذكرت فيها عتاب سيدى واعتذارى فى ص١٨٩ - وممازدتة طويلتان فى ص١٥٩ - وص١٦١ يسرنى أن يطلع عليهما سيدى. ومسمطتان فى ص١٢٣ و١٢٧ - وآمل أن أخرج الجزء الثانى من أصداء النيل قريبا. ولكنى الآن عاكف على تأليف سفر فى الأشعار. وقد زرت العراق صيف هذا العام ووقفت بكربلاء وقلت من كلمة طويلة:

وقفت بكربلاء فسال دمعى
على السبط المحلأ فى السموم

وقد دلفت قنا مضر إليه
صوادى وهو كالنُسُك العظيم

حرار شفارهن مرنقات
إلى حران من دمه العصيم

فرداهنّ من علق تناهى
إليه طهر يثرب والحطيم

فى أبيات وآمل أن ألقى سيدى وأنشدها إياه.

وتقبل سيدى تحياتى وودى وحبى وتحيات زوجى. وحامل هذا إلى سيدى أخى وصديقى السيد صفيرون الزين، نائب مدير الرى السودانى ولسيدى تحياتى وسلامى.

المخلص

عبدالله الطيب

*

سيدى أستاذنا الجليل أستاذ الجيل

الدكتور طه حسين حفظه الله وأطال بقاءه

تحية طيبة

وأنتهز فرصة سفر زميلنا الكريم الدكتور مكى الأنصارى لقضاء العطلة السنوية بالكنانة ليحمل هذه الرقعة إلى مولاى - تحية طيبة

وكنت أود لو قدرت على المقام قليلا بمصر هذا الربيع وقد كنت عزمت على ذلك وكانت زوجتى على رأيى. إلا أن مرض والدها اضطرها إلى السفر - وسأسافر أنا رأسا إلى أوروبا. فحرمنا لقاء ربيعيا عند مولاى فأسأل الله أن نراه كلانا عام قابل.

وقد فرغت من سُفَير - إنما هو صفحات معدودات - عن أبى الطيب، أوحى به إلى النفس بعض النظر فى «مع المتنبى»، فآمل حين يخرج من الطبع أن أبعث به إليكم سيدى، وكنت أمنى النفس

* فى هذه الطبعة أخطاء أعتذر عنها سيدى

أن أقرأ عليكم منه بعض فصل قبل أن يؤخذ فى طبعه. وقد نظمت قصائد عددا من الوافر قافية المتواتر، ومعذرة إلى إخواننا أصحاب الشعر الحديث والأوزان والفواصل الحرة... فآمل أن يتاح لى إنشاد بعض ذلك مولاى حفظه الله - وتحيتى وودى الباقى له وسلامى إلى السيدة حفظكم الله وأغدق عليكم النعم وكلأكم فى كنفه الذى لايرام ولا يضام - مع المودة والحب.

عبدالله الطيب

٦٧/٤/٣٠

*

منزل رقم ٦٣
مربع ٣
حى المطار
الخرطوم

سيدى الجليل الدكتور طه حسين،

أكتب إلى مولاى معادى من بلدة خور طقت بصحراء كردفان، وقد سرنى أيما سرور أن أجد هذا الكتاب الكريم من مولاى العظيم منتظرى. وإن مثله لمما يفتخر به أمثالى. وقد ملأنى حبورا هذا الود واللطف الذى تفضل به سيدى على. لقد قرأته وقلبى يخفق منشدا شطر كثير عزة:

«ويسأل عن بنى وكيف حالى»

وهل أنا إلا شاعر يقتدى آثار كثير عزة والفحولة الماضية.

هذا وقد أرسل إلى السيد الحلبى بعشر ملازم من كتابى مشحونة بالأخطاء. وما أدرى ماذا أصنع. ولو قد كنت أملك نفقة السفر، لكان الشوق إلى مولاى وحده كافيا ليجعلنى أزور مصر عدة مرات فى العام الواحد. وقد كتبت إلى دار الحلبى أتوعدها بأن سأزور مصر وآخذ أصلى من أيديهم. وهذا كل ما أملك من وعيد. وأقول كما قال الآخر [فى شأن عبدالقوى الحلبى وداره هذه].

جزى ربه عنى عدى بن حاتم

جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

أعنى وآمل وأن يفعل.

سيدى، أشكر لك تبشيرى بحسن عشرة الدكتور النويهى. ولن آلو جهدا فى معاونته. ولازال الله فى عون العبد مادام العبد فى عون أخيه.

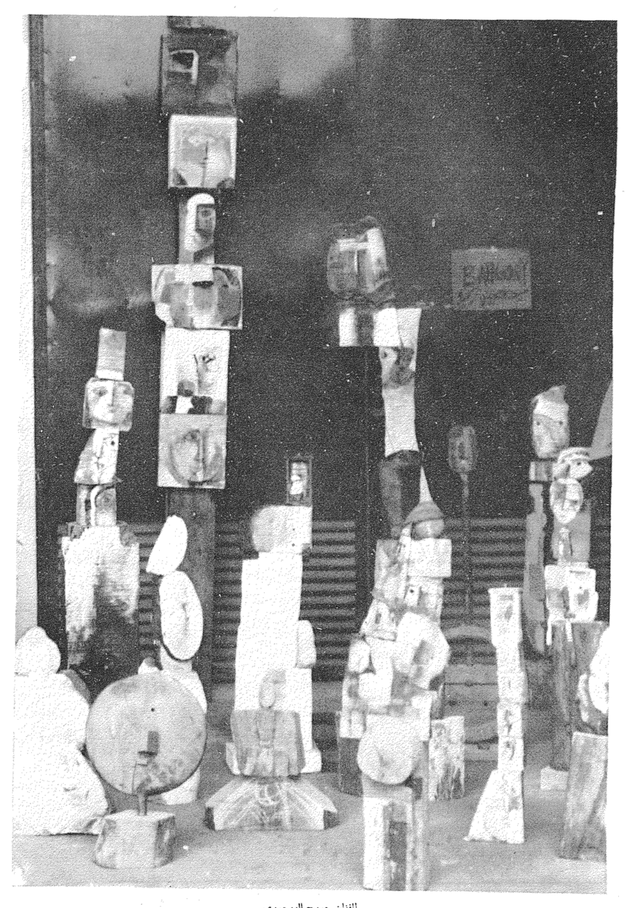
وقد سرنى أن الأخ المفضال الكريم عبده عزام بجامعة دورهام. وقد كنت أحسب أن بلاد بريطانيا - لما فيها من معاهد كثيرة - أنسب مكان لطفلين له لا يستطيعان الكلام. هيأ الله له المياسر. وسأكتب إليه يا سيدى.

ولا أريد بعد أن أطيل على مولاى. وسأبعث له بالبريد القادم بقصيدة على روى الحاء نظمتها أستشنع بها حوادث أول مارس - ولعل سيدى أن يكون قد سمع عنها طرفا.

وأختم بالدعاء لسيدى الكريم، أسأل الله أن يطيل بقاءه ويديم نعماءه ويريه ما يحب فى أحبائه وله منى الود المخلص ممزوجا بالشوق البرح وزوجى تشكر لسيدى اهتمامه بأمرى - المخلص عبدالله الطيب.

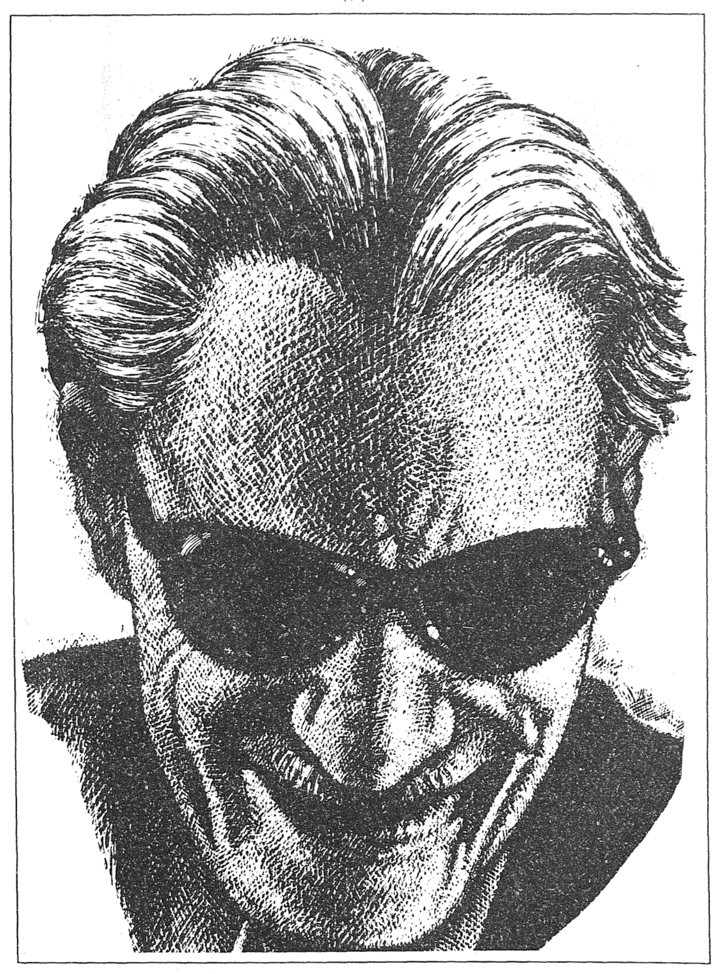
هوامش التحرير:

(١) مطموسة فى المخطوطة ونقاربها بـ «أحوج» ليستقيم المعنى.
(٢) ساقطة فى المخطوطة ونقاربها بـ «مسرور».
(٣) غير واضحة فى المخطوطة وحملناها على أقرب معنى من رسم الكلمة.
(٤) وردت هكذا فى المخطوطة والكلمة «هاهنا» ترسم بطريقتين إحداهما كما وردت فى الرسالة.



للفنان چورچ البهجورى

النص الكامل لكتاب «فى الشعر الجاهلى»



النص الكامل لكتاب في الشعر الجاهلى

تأليف
طه حسين

هنا يجد القارئ، لأول مرة، فى مجلة عربية النص الكامل لكتاب طه حسين.، «فى الشعر الجاهلى»، ومعه قرار النيابة بحفظ القضية الذى كتبه فى حينه رئيس النيابة محمد نور. نتبعه بدراسة تعكس الجو الديمقراطى الذى كان سائدًا أيام أن أثيرت القضية، بعدهما يجد القارئ مقارنة بين منهج ديكارت ومنهج طه حسين وعلائق التقابل والاختلاف بينهما.

إلى حضرة صاحب الدولة
عبدالخالق ثروت باشا

سيدى صاحب الدولة

كنت قبل اليوم أكتب فى السياسة، وكنت أجد فى ذكرك والإشادة بفضلك، راحة نفس تحب الحق، ور ضا ضمير يحب الوفاء.

وقد انصرفت عن السياسة وفرغت للجامعة، وإذا أنا أراك فى مجلسها كما كنت أراك من قبل، قوى الروح، ذكى القلب، بعيد النظر، موفقا فى تأييد المصالح العلمية توفيقك فى تأييد المصالح السياسية.

فهل تأذن لى فى أن أقدم إليك هذا الكتاب مع التحية الخالصة والإجلال العظيم؟

طه حسين

٢٢ مارس سنة ١٩٢٦

فى الشعر الجاهلى

الكتاب الأول

-١-

تمهيد

هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل. وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه ازوراراً. ولكنى على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث، أو بعبارة أصح أريد أن أقيده، فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابى فى الجامعة. وليس سراً ما تتحدث به إلى أكثر من مائتين.

ولقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أنى شعرت بمثله فى تلك المواقف المختلفة التى وقفتها من تاريخ الأدب العربى. وهذا الاقتناع القوى هو الذى يحملنى على تقييد هذا البحث ونشره فى هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط ولا مكترث بازورار المزورّ. وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قوماً وشق على آخرين، فسيرضى هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم فى حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وذخر الأدب الجديد.

ولقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها اللجاج بينهم، وخيل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضى فيها بين المختصمين. ولكنى أعتقد أن المختصمين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها، فهم لم يكادوا يتجاوزون فنون الأدب التى يتعاطاها الناس من نثر وشعر، والأساليب التى تصطنع فى هذه الفنون والمعانى، والألفاظ التى يعمد إليها الكاتب أو الشاعر حين يريد أن يتحدث إلى الناس بعواطف نفسه أو نتائج عقله. ولكن للمسألة وجها آخر لا يتناول الفن الكتابى أو الشعرى، وإنما يتناول البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه.

نحن بين اثنتين: إما أن نقبل فى الأدب وتاريخه ما قاله القدماء، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذى لا يخلو منه كل بحث والذى يتيح لنا أن نقول: أخطأ الأصمعى أو أصاب، ووفق أبو عبيدة أو لم يوفق، واهتدى الكسائى أو ضل الطريق؛ وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث. لقد أنسيت، فلست أريد أن أقول البحث وإنما أريد أن أقول الشك. أريد ألا نقبل شيئًا مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان.

والفرق بين هذين المذهبين فى البحث عظيم، فهو الفرق بين الإيمان الذى يبعث على الاطمئنان والرضا، والشك الذى يبعث على القلق والاضطراب وينتهى فى كثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود.

المذهب الأول يدع كل شيء حيث تركه القدماء لا يناله بتغيير ولا تبديل ولا يمسه فى جملته وتفصيله إلا مساً رفيقًا. أما المذهب الثانى فيقلب العلم القديم رأساً على عقب. وأخشى إن لم يمح أكثره أن يمحو منه شيئاً كثيراً.

ولندع هذا النحو من الكلام العام ولنوضح ما نريد أن نقوله بشيء من الأمثلة:

بين يدينا مسألة الشعر الجاهلى نريد أن ندرسها وننتهى فيها إلى الحق. فأما أنصار القديم فالطريق أمامهم واضحة معبدة، والأمر عليهم سهل يسير. أليس قد أجمع القدماء من علماء الأمصار فى العراق والشام وفارس ومصر والأندلس على أن طائفة كثيرة من الشعراء قد عاشت قبل الإسلام وقالت كثيراً من الشعر؟ أليس قد أجمع هؤلاء العلماء أنفسهم على أن لهؤلاء الشعراء أسماء معروفة محفوظة مضبوطة يتناقلها الناس ولا يكادون يختلفون فيها؟ أليس قد أجمع هؤلاء العلماء على أن لهؤلاء الشعراء مقداراً من القصائد والمقطوعات حفظه عنهم رواتهم وتناقله عنهم الناس، حتى جاء عصر التدوين فدون فى الكتب وبقى منه ما شاء الله أن يبقى إلى أيامنا؟ وإذا كان العلماء قد أجمعوا على هذا كله فرووا لنا أسماء الشعراء وضبطوها ونقلوا إلينا آثار الشعراء وفسروها، فلم يبق إلا أن نأخذ عنهم ما قالوا راضين به مطمئنين إليه. فإذا لم يكن لأحدنا بد من أن يبحث وينقد ويحقق فهو يستطيع هذا دون أن يجاوز مذهب أنصار القديم. فالعلماء قد اختلفوا فى الرواية بعض الاختلاف وتفاوتوا فى الضبط بعض التفاوت. فلنوازن بينهم ولنرجح رواية على رواية ولنؤثر ضبطاً على ضبط، ولنقل: أصاب البصريون وأخطأ الكوفيون، أو وفق المبرّد ولم يوفق ثعلب. لنذهب فى الأدب وفنونه مذهب الفقهاء فى الفقه بعد أن أغلق باب الاجتهاد: هذا مذهب أنصار القديم، وهو المذهب الذائع فى مصر، وهو المذهب الرسمى أيضًا، مضت عليه مدارس الحكومة وكتبها ومناهجها على ما بينها من تفاوت واختلاف.

في الشعر الجاهلي

ولا ينبغي أن تخدعك هذه الألفاظ المستحدثة في الأدب، ولا هذا النحو من التأليف الذي يقسم التاريخ الأدبي إلى عصور، ويحاول أن يدخل فيه شيئاً من الترتيب والتنظيم، فذلك كله عناية بالقشور والأشكال لا يمس اللباب ولا الموضوع. فما زال العرب ينقسمون إلى بائدة وباقية، وإلى عاربة ومستعربة. ومازال أولئك من جرهم، وهؤلاء من ولد إسماعيل. ومازال امرؤ القيس صاحب «قفا نبك»، وطرفة صاحب «لخولة أطلال...» وعمرو بن كلثوم صاحب «ألا هبي...»، ومازال كلام العرب في جاهليتها وإسلامها ينقسم إلى شعر ونثر. النثر ينقسم إلى مرسل ومسجوع، إلى آخر هذا الكلام الكثير الذي يفرغه أنصار القديم فيما يضعون من كتب وما يلقون على التلاميذ والطلاب من دروس.

هم لم يغيروا في الأدب شيئًا. وما كان لهم أن يغيروا فيه شيئًا وقد أخذوا أنفسهم بالاطمئنان إلى ما قاله القدماء وأغلقوا على أنفسهم في الأدب باب الاجتهاد كما أغلقه الفقهاء في الفقه والمتكلمون في الكلام.

وأما أنصار الجديد، فالطريق أمامهم معوجة ملتوية، تقوم فيها عقاب لا تكاد تحصى. وهم لا يكادون يمضون إلا في أناة وريث هما إلى البطء أقرب منهما إلى السرعة.

ذلك أنهم لا يأخذون أنفسهم بإيمان ولا اطمئنان، أو هم لم يرزقوا هذا الإيمان والاطمئنان فقد خلق الله لهم عقولا تجد من الشك لذة وفي القلق والاضطراب رضا. وهم لا يريدون أن يخطوا في تاريخ الأدب خطوة حتى يتبينوا موضعها. وسواء عليهم وافقوا القدماء وأنصار القديم أم كان بينهم وبينهم أشد الخلاف.

هم لا يطمئنون إلى ما قال القدماء، وإنما يلقون بالتحفظ والشك. ولعل أشد ما يملكهم الشك حين يجدون من القدماء ثقة واطمئنانا. هم يريدون أن يدرسوا مسألة الشعر الجاهلي فيتجاهلون إجماع القدماء على ما أجمعوا عليه، ويتساءلون: أهناك شعر جاهلي؟ فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وما مقداره؟ وبم يمتاز من غيره؟ ويمضون في طائفة من الأسئلة يحتاج حلها إلى روية وأناة وإلى جهود الجماعات العلمية لا إلى جهود الأفراد. هم لا يعرفون أن العرب ينقسمون إلى باقية وبائدة، وعاربة ومستعربة، ولا أن أولئك من جرهم، وهؤلاء من ولد إسماعيل، ولا أن امرأ القيس وطرفه وابن كلثوم قالوا هذه المطولات؛ ولكنهم يعرفون أن القدماء كانوا يروون ذلك. ويريدون أن يتبينوا أكان القدماء مصيبين أم مخطئين؟ والنتائج اللازمة لهذا المذهب الذي يذهبه المجددون عظيمة جليلة الخطر، فهي إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى أي شيء آخر وحسبك أنهم يشكون فيما كان الناس يرونه يقينا، وقد يجحدون ما أجمع الناس على أنه حق لا شك فيه.

وليس حظ هذا المذهب منتهيًا عند هذا الحد، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثراً. فهم قد ينتهون إلى تغيير التاريخ أو ما اتفق الناس على أنه تاريخ. وهم قد ينتهون إلى الشك في أشياء لم يكن يباح الشك فيها. وهم بين اثنتين: إما أن يجحدوا أنفسهم ويجحدوا العلم وحقوقه فيريحوا ويستريحوا؛ وإما أن يعرفوا لأنفسهم حقها ويؤدوا للعلم واجبه، فيتعرضوا لما ينبغي أن يتعرض له العلماء من الأذى ويحتملوا ما ينبغي أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين.

ولست أزعم أني من العلماء. ولست أتمدح بأني أحب أن أتعرض للأذى. وربما كان الحق أني أحب الحياة الهادئة المطمئنة وأريد أن أتذوق لذات العيش في دعة ورضا ولكني مع ذلك أحب أن أفكر، وأحب أن أبحث ، وأحب أن أعلن إلى الناس ما أنتهي اليه بعد البحث والتفكير؛ ولا أكره أن آخذ نصيبي من رضا الناس عني أو سخطهم على حين أعلن إليهم ما يحبون أو ما يكرهون. وإذن فلأعتمد على الله، ولأحدثك بما أحب أن أحدثك به في صراحة وأمانة وصدق، ولأجتنب في هذا الحديث هذه الطرق التي يسلكها المهرة من الكتاب ليدخلوا على الناس ما لم يألفوا في رفق وأناة وشيء من الاحتياط كثير.

وأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أني شككت في قيمة الشعر الجاهلي وألححت في الشك، أو قل ألح على الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلا يكن يقيناً فهو قريب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم

فى الشعر الجاهلى

أكثر مما تمثل حياة الجاهليين. وأكاد لا أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئا ولا يدل على شىء، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى. وأنا أقدر النتائج الخطرة لهذه النظرية، ولكنى مع ذلك لا أتردد فى إثباتها وإذاعتها، ولا أضعف عن أن أعلن إليك وإلى غيرك من القرّاء أن ما تقرؤه على أنه شعر **امرئ القيس** أو **طرفه** أو **ابن كلثوم** أو **عنترة** ليس من هؤلاء الناس فى شىء؛ وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين.

وأنا أزعم مع هذا كله أن العصر الجاهلى القريب من الإسلام لم يضع، وإنا نستطيع أن نتصوره تصوراً واضحاً قوياً صحيحاً. ولكن بشرط ألا نعتمد على الشعر، بل على القرآن من ناحية، والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى.

وستسألنى كيف انتهى بى البحث إلى هذه النظرية الخطرة؟ ولست أكره أن أجيبك على هذا السؤال؛ بل أنا لا أكتب ما أكتب إلا لأجيبك عليه ولأجل أن أجيبك عليه إجابة مقنعة يجب أن أتحدث إليك فى طائفة مختلفة من المسائل. وسترى أن هذه الطائفة المختلفة من المسائل تنتهى كلها إلى نتيجة واحدة هى هذه النظرية التى ذكرتها منذ حين. يجب أن أحدثك عن الحياة السياسية الداخلية للأمة العربية بعد ظهور الإسلام ووقوف حركة الفتح، وما بين هذه الحياة وبين الشعر من صلة. ويجب أن أحدثك عن حال أولئك الناس الذين غلبوا على أمرهم بعد الفتح فى بلاد الفرس وفى الشام والجزيرة والعراق ومصر، ما بين هذه الحال وبين لغة العرب وآدابهم من صلة. ويجب أن أحدثك عن نشأة العلوم الدينية واللغوية وما بينها وبين اللغة والأدب من صلة. ثم يجب أن أحدثك عن اليهود فى بلاد العرب قبل الإسلام وبعده وما بين اليهود هؤلاء وبين الأدب العربى من صلة. ويجب أن حدثك بعد هذا عن المسيحية وما كان لها من الانتشار فى بلاد العرب قبل الإسلام وما أحدثت من تأثير فى حياة العرب العقلية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية، وما بين هذا كله وبين الأدب العربى والشعر العربى من صلة. ثم يجب أن أحدثك عن مؤثرات سياسية خارجية عملت فى حياة العرب قبل الإسلام وكان لها أثر قوى جدا فى الشعر العربى الجاهلى وفى الشعر العربى الذى انتحل وأضيف إلى الجاهليين. وهذه المباحث التى أشرت إليها ستنتهى كلها إلى تلك النظرية التى قدمتها: وهى أن الكثرة المطلقة مما نسميه الشعر الجاهلى ليست من الشعر الجاهلى فى شىء.

ولكنى مع ذلك لن أقف عند هذه المباحث؛ لأنى لم أقف عندها فيما بينى وبين نفسى بل جاوزتها. وأريد أن أجاوزها معك إلى نحو آخر من البحث أظنه أقوى دلالة وأنهض حجة من المباحث الماضية كلها، ذلك هو البحث الفنى واللغوى. فسينتهى بنا هذا البحث إلى أن هذا الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن. نعم! وسينتهى بنا هذا البحث إلى نتيجة غريبة، وهى أنه لا ينبغى أن يستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث، وإنما ينبغى أن يستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله، أريد أن أقول إن هذه الأشعار لا تثبت شيئاً ولا تدل على شىء، ولا ينبغى أن تتخذ وسيلة إلى ما اتخذت إليه من علم بالقرآن والحديث. فهى إنما تكلفت واخترعت اختراعاً ليستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه.

فإذا انتهينا من هذه الطرق كلها إلى غاية واحدة هى هذه النظرية التى قدمتها، فسنجتهد فى أن نبحث عما يمكن أن يكون شعراً جاهليًا حقًا. وأنا أعترف منذ الآن بأن هذا البحث عسير كل العسر، وبأنى أشك شكاً شديداً فى أنه قد ينتهى بنا إلى نتيجة مرضية. ومع ذلك فسنحاوله.

ـ ٢ ـ
منهج البحث

أحب أن أكون واضحاً جليًا وأن أقول للناس ما أريد أن أقول دون أن أضطرهم إلى أن يتأولوا ويتمحّلوا ويذهبوا مذاهب مختلفة فى النقد والتفسير والكشف عن الأغراض التى أرمى اليها. أريد أن أريح الناس من هذا اللون من ألوان التعب، وأن أريح نفسى من الرد والدفع والمناقشة فيما لا يحتاج الى مناقشة. أريد أن أقول إنى سأسلك فى هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما

فى الشعر الجاهلى

يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث. والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا. وأنه قد غير مذاهب الأدباء فى أدبهم والفنانين فى فنونهم، وأنه هو الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث.

فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء. ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التى تأخذ أيدينا وأرجلنا ورءوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً.

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين؛ يجب ألا نتقيد بشىء ولا نذعن لشىء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح. ذلك أنا إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين. وهل فعل القدماء غير هذا؟ وهل أفسد علم القدماء شىء غير هذا؟ كان القدماء عربا يتعصبون للعرب، أو كانوا عجما يتعصبون على العرب؛ فلم يبرأ علمهم من الفساد؛ لأن المتعصبين للعرب غلوا فى تمجيدهم وإكبارهم فأسرفوا على أنفسهم وعلى العلم؛ ولأن المتعصبين على العرب غلوا فى تحقيرهم وإصغارهم فأسرفوا على أنفسهم وعلى العلم أيضاً.

كان القدماء مسلمين مخلصين فى حب الإسلام، فأخضعوا كل شىء لهذا الإسلام وحبهم إياه، لم يعرضوا لمبحث علمى ولا لفصل من فصول الأدب أو لون من ألوان الفن إلا من حيث إنه يؤيد الإسلام ويعزّه ويعلى كلمته. فمالاءم مذهبهم هذا أخذوه، وما نافره انصرفوا عنه انصرافا. أو كان القدماء غير مسلمين: يهوداً ونصارى أو مجوسًا أو ملحدين أو مسلمين فى قلوبهم مرض وفى نفوسهم زيغ، فتأثروا فى حياتهم العلمية بمثل ما تأثر به المسلمون الصادقون: تعصبوا على الإسلام ونحوا فى بحثهم العلمى نحو الغض منه والتصغير من شأنه فظلموا أنفسهم وظلموا الإسلام وأفسدوا العلم وجنوا على الأجيال المقبلة. ولو أن القدماء استطاعوا أن يفرقوا بين عقولهم وقلوبهم وأن يتناولوا العلم على نحو ما يتناوله المحدثون لا يتأثرون فى ذلك بقومية ولا عصبية ولا دين ولا ما يتصل بهذا كله من الأهواء، لتركوا لنا أدبا غير الأدب الذى نجده بين أيدينا، ولأراحونا من هذا العناء الذى نتكلفه الآن. ولكن هذه طبيعة الإنسان لاسبيل إلى التخلص منها. وأنت تستطيع أن تقول هذا الذى تقوله فى كل شىء فلو أن الفلاسفة ذهبوا فى الفلسفة مذهب (ديكارت) منذ العصور الأولى، لما احتاج (ديكارت) إلى أن يستحدث منهجه الجديد. ولو أن المؤرخين ذهبوا فى كتابة التاريخ منذ العصور الأولى مذهب (سينيوبوس) لما احتاج (سينيوبوس) إلى أن يستحدث منهجه فى التاريخ. وبعبارة أدنى إلى الإيجاز: لو أن الإنسان خلق كاملا لما احتاج إلى أن يطمع فى الكمال.

فلندع لوم القدماء على ما تأثروا به فى حياتهم العلمية مما أفسد عليهم العلم. ولنجتهد فى ألا نتأثر كما تأثروا وفى ألا نفسد العلم كما أفسدوا. لنجتهد فى أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم، ولا مكترثين بنصر الإسلام أو النعى عليه، ولا معنيين بالملاءمة بينه وبين نتائج البحث العلمى والأدبى، ولا وجلين حين ينتهى بنا هذا البحث إلى ما تأباه القومية أو تنفر منه الأهواء السياسية أو تكرهه العاطفة الدينية. فإن نحن حررنا أنفسنا إلى هذا الحدّ فليس من شك فى أننا سنصل ببحثنا العلمى إلى نتائج لم يصل إلى مثلها القدماء. وليس من شك فى أننا سنلتقى أصدقاء سواء اتفقنا فى الرأى أو اختلفنا فيه. فما كان اختلاف الرأى فى العلم سببا من أسباب البغض؛ إنما الأهواء والعواطف هى التى تنتهى بالناس إلى ما يفسد عليهم الحياة من البغض والعداء.

فأنت ترى أن منهج (ديكارت) هذا ليس خصبًا فى العلم والفلسفة والأدب فحسب، وإنما هو خصب فى الأخلاق

فى الشعر الجاهلى

والحياة الاجتماعية أيضًا. وأنت ترى أن الأخذ بهذا المنهج ليس حتما على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرءون أيضًا. وأنت ترى أنى غير مسرف حين أطلب منذ الآن إلى الذين لا يستطيعون أن يبرءوا من القديم ويخلصوا من أغلال العواطف والأهواء حين يقرءون العلم أو يكتبون فيه ألا يقرءوا هذه الفصول. فلن تفيدهم قراءتها إلا أن يكونوا أحراراً حقاً.

ـ ٣ ـ

مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلتمس فى القرآن لا فى الشعر الجاهلى

على أنى أحب أن يطمئن الذين يكلفون بالأدب العربى القديم ويشفقون عليه ويجدون شيئًا من اللذة فى أن يعتقدوا أن هناك شعراً جاهليًا يمثل حياة جاهلية انقضى عصرها بظهور الإسلام؛ فلن يمحو هذا الكتاب ما يعتقدون، ولن يقطع السبيل بينهم وبين هذه الحياة الجاهلية يدرسونها ويجدون فى درسها ما يبتغون من لذة علمية وفنية. بل أنا أذهب إلى أبعد من هذا، فأزعم أنى سأستكشف لهم طريقًا جديدة واضحة قصيرة سهلة يصلون منها إلى هذه الحياة الجاهلية، أو بعبارة أصح: يصلون منها إلى حياة جاهلية لم يعرفوها، إلى حياة جاهلية قيمة مشرقة ممتعة مخالفة كل المخالفة لهذه الحياة التى يجدونها فى المطولات وغيرها مما ينسب إلى الشعراء الجاهليين. ذلك أنى لا أنكر الحياة الجاهلية وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذى يسمونه الشعر الجاهلى. فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك اليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير؛ لأنى لا أثق بما ينسب إليهم؛ وإنما أسلك إليها طريقا أخرى، وأدرسها فى نص لا سبيل إلى الشك فى صحته، وأدرسها فى القرآن. فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلى. ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه. أدرسها فى القرآن، وأدرسها فى شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا النبى وجادلوه، وفى شعر الشعراء الآخرين الذين جاءوا بعده ولم تكن نفوسهم قد طابت عن الآراء والحياة التى ألفها آباؤهم قبل ظهور الإسلام. بل أدرسها فى الشعر الأموى نفسه. فلست أعرف أمة من الأمم القديمة استمسكت بمذهب المحافظة فى الأدب ولم تجدد فيه إلا بمقدار كالأمة العربية. فحياة العرب الجاهليين ظاهرة فى شعر الفرزدق وجرير وذى الرمة والأخطل والراعى أكثر من ظهورها فى هذا الشعر الذى ينسب إلى طرفة وعنترة والشماخ وبشر ابن أبى خازم.

قلت: إن القرآن أصدق مرآة للحياة الجاهلية وهذه القضية غريبة حين تسمعها؛ ولكنها بدهية حين تفكر فيها قليلا. فليس من اليسير أن نفهم أن الناس قد أعجبوا بالقرآن حين تليت عليهم آياته إلا أن تكون بينهم وبينه صلة هى هذه الصلة التى توجد بين الأثر الفنى البديع وبين الذين يعجبون به حين يسمعونه أو ينظرون إليه. وليس من اليسير أن نفهم أن العرب قد قاوموا القرآن وناهضوه وجادلوا النبىّ فيه إلا أن يكونوا قد فهموه ووقفوا على أسراره ودقائقه. وليس من اليسير بل ليس من الممكن أن نصدق أن القرآن كان جديداً كله على العرب. فلو كان كذلك لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر إنما كان القرآن جديداً فى أسلوبه، جديداً فيما يدعو إليه، جديداً فيما شرع للناس من دين وقانون، ولكنه كان كتابًا عربيًا؛ لغته هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره، أى فى العصر الجاهلى. وفى القرآن ردّ على الوثنيين فيما كانوا يعتقدون من الوثنية، وفيه ردّ على اليهود، وفيه ردّ على النصارى، وفيه رد على الصابئة والمجوس. وهو لا يرد على يهود فلسطين، ولا على نصارى الروم، ومجوس الفرس، وصابئة الجزيرة وحدهم، وإنما يرد على فرق من العرب كانت تمثلهم فى البلاد العربية نفسها. ولولا ذلك لما كانت له قيمة ولا خطر، ولما حفل به أحد من أولئك الذين عارضوه وأيدوه، وضحوا فى سبيل تأييده ومعارضته بالأموال والحياة.

أفترى أحداً يحفل بى لو أنى أخذت أهاجم البوذية أو غيرها من هذه الديانات التى لا يدينها أحد فى مصر؟ ولكنى أغيظ النصارى حين أهاجم النصرانية وأهيج اليهود حين أهاجم اليهودية، وأحفظ المسلمين حين أهاجم الإسلام. وأنا لا أكاد أعرض لواحد من هذه الأديان حتى أجد مقاومة الأفراد ثم الجماعات، ثم مقاومة الدولة نفسها تمثلها النيابة والقضاء. ذلك لأنى أهاجم ديانات ممثلة فى مصر يؤمن بها المصريون وتحميها الدولة المصرية. وكذلك كانت الحال حين ظهر الإسلام: هاجم الوثنية

فى الشعر الجاهلى

فعارضه الوثنيون. هاجم اليهود فعارضه اليـهـود. وهاجم النصـارى فـعـارضـه النصارى. ولم تكن هذه المعارضة هينة ولا لينة، وإنما كانت تقدر بمقدار ما كان لأهلهـا من قـوة ومنعة وبأس فى الحـيـاة الاجتماعية والسياسية. فأما وثنية قريش فـقـد أخرجت النبىّ من مكة ونصبت له الحرب واضطرت، أصحابه إلى الهجرة. وأمـا يـهـودية اليـهـود فـقـد ألبت عليـه وجاهدته جهاداً عقليًا وجدليًا، ثم انتهت إلى الحـرب والقـتـال. وأمـا نصـرانيـة النصارى فلم تكن معارضـتـهـا للإسلام إبان حـيـاة النبىّ قـوية قـوة المعـارضـة الوثنية واليهودية. لماذا؟ لأن البيئة التى ظهر فيـهـا النبىّ لم تكن بيئـة نصرانية، إنما كـانت وثنيـة فى مكة، يهـودية فى المدينة. ولو ظهر النبىّ فى الحيرة أو فى نجران للقى من نصارى هاتين المدينتين مـثل مـا لقى من مـشـركى مكة ويهـود المدينة.

وفى الحق أن الإسلام لم يكد يظهـر على مـشـركى الحـجـاز ويهـوده حـتى استحـال الجهاد بينه وبين النصارى من جدال ونضال بالحجة إلى اصطدام مسلح، أدرك النبىّ أوله وانتـهى بـه الخلفـاء إلى أقصى حدوده.

فـأنت ترى أن القـرآن حين يتـحـدث عن الوثنيين واليهود والنصارى وغيرهم من أصحاب النحل والديانات إنما يتحدث عن العـرب وعن نحل وديانات ألفـهـا العرب. فهو يبطل منها ما يبطل، ويؤيد منهـا مـا يؤيد. وهو يلقى فى ذلك من المعارضة والتأييد بمقدار ما لهذه النحل والديانات من السلطان على نفوس الناس.

وإذن فما أبعد الفرق بين نتيجـة البحث عن الحيـاة الجاهلية فى هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين والبحث عنها فى القرآن!

فـأمـا هذا الشـعـر الذى يضـاف إلى الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بريئـة أو كـالبـريئـة من الشـعـور الدينى القـوىّ والعـاطفـة الدينيـة المتـسلطة على النفس والمسيطرة على الحياة العملية؛ وإلا فـأين تجد شـيـئـا من هذا فى شـعـر امرئ القيس أو طرفة أو عنترة! أو ليس عـجـيـبًا أن يعجز الشعر الجاهلى كله عن تصوير الحياة الدينية للجاهليين!

وأما القرآن فيمثل لنا شيئًا آخر، يمثل لنا حـيـاة دينيـة قـوية تدعـو أهلهـا إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال. فإذا رأوا أنه قد أصبح قليل الغناء لجأوا إلى الكيد، ثم إلى الاضطهاد، ثم إلى إعلان الحرب التى لا تبقى ولا تذر.

أفتظن أن قريشًا كانت تكيد لأبنائها وتضطهـدهم وتذيقـهـم ألوان العـذاب ثم تـخـرجـهـم من ديارهم ثم تنصب لهم الحـرب وتضـحـى فى سـبـيلهـا بثـروتهـا وقوتها وحياتها لو لم يكن لـها من الدين إلا مـا يمثله هذا الشعر الذى يضـاف إلى الجاهليين؟ كلا! كانت قريش متدينة قوية الإيمان بدينها. ولهذا الدين وللإيمان بهذا الدين جـاهدت مـا جـاهدت وضـحـت مـا ضـحت. وقل مـثل ذلك فى اليـهـود؛ وقل مـثله فى غـيـر أولئك وهؤلاء من العرب الذين جاهدوا النبىّ عن دينهم.

فـالقرآن إذن أصدق تمثـيـلا للحـيـاة الدينيـة عند العرب من هذا الشـعـر الذى يسـمـونه الجـاهلى. ولكن القـرآن لا يمثل الحياة الدينية وحدها؛ وإنما يمثل شيئاً آخر غـيرها لا نجده فى هذا الشعر الجـاهلى، يمثل حياة عقلية قوية، يمثل قدرة على الجدال والخصام أنفق القرآن فى جـهادها حظاً عظيماً. أليس القرآن قد وصف أولئك الذين كـانوا يجـادلون النبىّ بقوة الجـدال والقـدرة على الخـصـام والشـدة فى المحـاورة! وفـيـم كـانوا يجـادلون ويخاصمون ويحاورون؟ فى الدين وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعضلة التى ينفق الفلاسفة فيها حياتهم دون أن يوفقوا إلى حلها فى البعث، فى الخلق، فى إمكان الاتصـال بين الله والناس، فى المعجزة وما إلى ذلك.

أفتظن قوما يجادلون فى هذه الأشياء جـدالا يصـفـه القـرآن بالقـوة ويشـهـد لأصحابه بالمهارة، أفتظن هؤلاء القوم من الجـهل والغـبـاوة والغلظة والخـشـونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذى يضـاف إلى الجاهليين! كلا! لم يكونوا جـهـالا ولا أغـبـيـاء ولا غـلاظًا ولا أصـحـاب حـيـاة خشنة جافـية؛ وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء وأصحـاب عواطف رقيقة وعيش فيه لين ونعمة.

وهنا يجب أن نحتاط، فلم يكن العرب كلهم كـذلك، ولا يمـثلهم القــرآن كلهم كـذلك؛ وإنما كـانوا كـغـيـرهم من الأمم القـديمة وككثـيـر من الأمم الحـديثـة منقسمين إلى طبقتين: طبقة المستنيرين الذين يمتـازون بالثـروة والجـاه والذكـاء والعلم؛ وطبقة العامة الذين لا يكاد يكون لهم من هذا كله حظ.

القرآن شـاهد بهذا. أليس يحـدثنا عن أولئك المستـضـعفين الذين كـفروا طاعـة

فى الشعر الجاهلى

لسادتهم وزعمائهم لا جهاداً فى الرأى ولا اقتناعا بالحق، والذين سيقولون يوم يسألون: (ربنا إنا أطعنا سادتنا وكبراءنا فأضلونا السبيلا) . بلى! والقرآن يحدثنا عن جفوة الأعْراب وغلظتهم وإمعانهم فى الكفر والنفاق وقلة حظهم من العاطفة الرقيقة التى تحمل على الإيمان والتدين. أليس هو الذى يقول: (الأعراب أشد كفراً ونفاقًا) وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله. أليس قد شرع للنبىّ أن يتألف قلوب الأعراب بالمال! بلى. فالقرآن إذن يمثل الأمة العربية على أنها كانت كغيرها من الأمم القديمة، فيها الممتازون المستنيرون الذين كان النبىّ يجادلهم ويجاهدهم؛ وفيها العامة الذين لم يكن لهم حظ من استنارة أو امتياز والذين كانوا موضوع النزاع بين النبىّ وخصومه والذين كان يتألفهم النبى بالمال أحياناً.

والقرآن لا يمثل الأمة العربية متدينة مستنيرة فحسب، بل هو يعطينا منها صورة أخرى يدهش لها الذين تعودوا أن يعتمدوا على هذا الشعر الجاهلى فى درس الحياة العربية قبل الاسلام ، فهم يعتقدون أن العرب كانوا قبل الاسلام أمة معتزلة تعيش فى صحرائها لا تعرف العالم الخارجى ولا يعرفها العالم الخارجى؛ وهم يبنون على هذا قضايا ونظريات، فهم يقولون إن الشعر الجاهلى لم يتأثر بهذه المؤثرات الخارجية التى أثرت فى الشعر الإسلامى: لم يتأثر بحضارة الفرس والروم. وأنى له ذلك! لقد كان يقال فى صحراء لاصلة بينها وبين الأمم المتحضرة. كلا! القرآن يحدثنا بشىء غير هذا، القرآن يحدثنا بأن العرب كانوا على اتصال بمن حولهم من الأمم بل كانوا على اتصال قوى قسمهم أحزاباً وفرقهم شيعًا. أليس القرآن يحدثنا عن الروم وما كان بينهم وبين الفرس من حرب أنقسمت فيها العرب إلى حزبين مختلفين: حزب يشايع أولئك، وحزب يناصر هؤلاء! أليس فى القرآن سورة تسمى سورة الروم وتبتدئ بهذه الآيات (ألم غلبت الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون فى بضع سنين لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله ينصر من يشاء) .

لم يكن العرب إذن كما يظن أصحاب هذا الشعر الجاهلى معتزلين؛ فأنت ترى أن القرآن يصف عنايتهم بسياسة الفرس والروم. وهو يصف اتصالهم الاقتصادى بغيرهم من الأمم فى السورة المعروفة (لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف ...) وكانت إحدى هاتين الرحلتين إلى الشام حيث الروم، والأخرى إلى اليمن حيث الحبشة أو الفرس.

وسيرة النبىّ تحدثنا أن العرب تجاوزوا بوغاز باب المندب إلى بلاد الحبشة. ألم يهاجر المهاجرون الأولون إلى هذه البلاد! وهذه السيرة نفسها تحدثنا بأنهم تجاوزوا الحيرة إلى بلاد الفرس، وأنهم تجاوزوا الشام وفلسطين إلى مصر. فلم يكونوا إذن معتزلين ، ولم يكونوا إذن بنجوة من تأثير الفرس والروم والحبش والهند وغيرهم من الأمم المجاورة لهم. لم يكونوا على غير دين ولم يكونوا جهالا ولا غلاظا ولم يكونوا فى عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن.

وإذا كانوا أصحاب علم ودين، وأصحاب ثروة وقوة وبأس، وأصحاب سياسة متصلة بالسياسة العامة متأثرة بها مؤثرة فيها، فما أخلقهم أن يكونوا أمة متحضرة راقية لا أمة جاهلة همجية. وكيف يستطيع رجل عاقل أن يصدق أن القرآن قد ظهر فى أمة جاهلة همجية!

أرأيت أن التماس الحياة العربية الجاهلية فى القرآن أنفع وأجدى من التماسها فى هذا الشعر العقيم الذى يسمونه الشعر الجاهلى ! أرأيت أن هذا النحو من البحث يغير كل التغيير ما تعودنا أن نعرف من أمر الجاهليين!

- ٤ -

الشعر الجاهلى واللغة

على أن هناك شيئًا آخر يحظر علينا التسليم بصحة الكثرة المطلقة من هذا الشعر الجاهلى، ولعله أبلغ فى إثبات ما نذهب إليه. فهذا الشعر الذى رأينا لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه. والأمر هنا يحتاج إلى شىء من الروية والأناة. فنحن إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذى نجده فى المعاجم حين نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه، نريد بها الألفاظ من حيث هى ألفاظ تدل على معانيها، تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى، وتتطور تطورًا ملائمًا لمقتضيات الحياة التى يحياها أصحاب هذه اللغة.

نقول إن هذا الشعر الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية. ولنجتهد فى تعرف اللغة

فى الشعر الجاهلى

الجاهلية هذه ما هى، أو ماذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه. أما الرأى الذى اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه فهو أن العرب ينقسمون إلى قسمين:

قحطانية منازلهم الأولى فى اليمن، **وعدنانية** منازلهم الأولى فى الحجاز.

وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً كانوا يتكلمون لغة أخرى هى العبرانية أو الكلدانية، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فمحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة. وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما يتصل نسبها بإسماعيل بن إبراهيم. وهم يروون حديثًا يتخذونه أساسًا لكل هذه النظرية، خلاصته أن أول من تكلم بالعربية ونسى لغة أبيه إسماعيل بن إبراهيم. على هذا كله يتفق الرواة، ولكنهم يتفقون على شىء آخر أيضاً أثبته البحث الحديث، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمير (وهى العرب العاربة) ولغة عدنان (وهى العرب المستعربة) وقد روى عن أبى عمرو ابن العلاء أنه كان يقول: ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا.

وفى الحق أن البحث الحديث قد أثبت خلافًا جوهرياً بين اللغة التى كان يصطنعها الناس فى جنوب البلاد العربية، واللغة التى كانوا يصطنعونها فى شمال هذه البلاد. ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضًا. وإذن فلابد من حل هذه المسألة.

إذا كان أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التى كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التى كان يصطنعها العرب المستعربة، حتى استطاع أبو عمرو بن العلاء أن يقول إنهما لغتان متمايزتان، واستطاع العلماء المحدثون أن يثبتوا هذا التمايز بالأدلة التى لا تقبل شكا ولا جدالا!

والأمرلا يقف عند هذا الحد، فواضح جداً لكل من له إلمام بالبحث التاريخى عامة وبدرس الأساطير والأقاصيص خاصة أن هذه النظرية متكلفة مصطنعة فى عصور متأخرة دعت اليها حاجة دينية أواقتصادية أوسياسية.

للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى، فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها.

ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية ، والقرآن والتوراة من جهة أخرى. وأقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو هذا العصر الذى أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويثبتون فيه المستعمرات. فنحن نعلم أن حروباً عنيفة شبت بين هؤلاء اليهود المستعمرين وبين العرب الذين كانوا يقيمون فى هذه البلاد، وانتهت بشىء من المسالمة والملاينة ونوع من المخالفة والمهادنة. فليس يبعد أن يكون هذا الصلح الذى استقر بين المغيرين وأصحاب البلاد منشأ هذه القصة التى تجعل العرب واليهود أبناء أعمام، ولاسيما وقد رأى أولئك وهؤلاء أن بين الفريقين شيئا من التشابه غير قليل؛ فأولئك وهؤلاء ساميون.

ولكن الشىء الذى لا شك فيه هو أن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب، قد اقتضى أن تثبت الصلة الوثيقة المتينة بين الدين الجديد وبين الديانتين القديمتين: ديانة النصارى واليهود.

فأما الصلة الدينية فثابتة واضحة، فبين القرآن والتوراة والأناجيل اشتراك فى الموضوع والصورة والغرض، كلها ترمى إلى التوحيد، وتعتمد على أساس واحد هو هذا الذى تشترك فيه الديانات السماوية السامية. ولكن هذه الصلة الدينية معنوية عقلية يحسن أن تؤيدها صلة أخرى مادية ملموسة أو كالملموسة بين العرب وأهل الكتاب.

فما الذى يمنع أن تستغل هذه القصة قصة القرابة المادية بين العرب العدنانية واليهود؟

وقد كانت قريش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة فى القرن السابع للمسيح. فقد كانت فى أول هذا القرن قد انتهت إلى حظ من النهضة السياسية والاقتصادية ضمن لها السيادة فى مكة وما حولها وبسط سلطانها

فى الشعر الجاهلى

المعنوى على جزء غير قليل من البلاد العربية الوثنية. وكان مصدر هذه النهضة وهذا السلطان أمرين: التجارة من جهة، والدين من جهة أخرى.

فأما التجارة فنحن نعلم أن قريشًا كانت تصطنعها فى الشام ومصر وبلاد الفرس واليمن وبلاد الحبشة.

وأما الدين فهذه الكعبة التى كانت تجتمع حولها قريش ويحج إليها العرب المشركون فى كل عام، والتى أخذت تبسط على نفوس هؤلاء العرب المشركين نوعا من السلطان قويا، والتى أخذ هؤلاء العرب المشركون يجعلون منها رمزًا لدين قوى كأنه كان يريد أن يقف فى سبيل انتشار اليهودية من ناحية والمسيحية من ناحية أخرى. فنحن نلمح فى الأساطير أن شيئاً من المنافسة الدينية كان قائمًا بين مكة. ونجران. ونحن نلمح فى الأساطير أيضًا أن هذه المنافسة الدينية بين مكة وبين الكنيسة التى أنشأها الحبشة فى صنعاء هى التى دعت إلى حرب الفيل التى ذكرت فى القرآن.

فقريش إذن كانت فى هذا العصر ناهضة نهضة مادية تجارية، ونهضة دينية وثنية. وهى بحكم هاتين النهضتين كانت تحاول أن توجد فى البلاد العربية وحدة سياسية وثنية مستقلة تقاوم تدخل الروم والفرس والحبشة وديانتهم فى البلاد العربية.

وإذا كان هذا حقًا - ونحن نعتقد أنه حق - فمن المعقول جداً أن تبحث هذه المدنية الجديدة لنفسها عن أصل تاريخى قديم يتصل بالأصول التاريخية الماجدة التى تتحدث عنها الأساطير. وإذن فليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التى تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بإينياس ابن پريام صاحب طِرْوادة.

أمر هذه القصة إذن واضح. فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب دينى، وقبلتها مكة لسبب دينى وسياسى أيضًا. وإذن فيستطيع التاريخ الأدبى واللغوى ألا يحفل بها عندما يريد أن يتعرف أصل اللغة العربية الفصحى. وإذن فنستطيع أن نقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت تتكلمها العدنانية واللغة التى كانت تتكلمها القحطانية فى اليمن إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة، وإن قصة «العاربة» و«المستعرِبة» وتعلم إسماعيل العربية من جُرْهُم، كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه.

والنتيجة لهذا البحث كله تردنا إلى الموضوع الذى ابتدأنا به منذ حين، وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحًا. ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون إليهم شيئًا كثيراً من الشعر الجاهلى قومًا ينتسبون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية العاربة التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن، والتى كان يقول عنها أبو عمرو ابن العلاء: إن لغتها مخالفة للغة العرب، والتى أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية.

ولكننا حين نقرأ الشعر الذى يضاف إلى شعراء هذه القحطانية فى الجاهلية لا نجد فرقًا قليلا ولا كثيراً بينه وبين شعر العدنانية. نستغفر الله! بل نحن لا نجد فرقا بين لغة هذا الشعر ولغة القرآن. فكيف يمكن فهم ذلك أو تأويله؟ أمر ذلك يسير، وهو أن هذا الشعر الذى يضاف إلى القحطانية قبل الإسلام ليس من القحطانية فى شىء، لم يقله شعراؤها وإنما حمل عليهم بعد الإسلام لأسباب مختلفة سنبينها حين نعرض لهذه الأسباب التى دعت إلى انتحال الشعر الجاهلى فى الإسلام.

-٥-
الشعر الجاهلى واللهجات

على أن الأمر يتجاوز هذا الشعر الجاهلى القحطانى إلى الشعر الجاهلى العدنانى نفسه. فالرواة يحدثوننا أن الشعر تنقل فى قبائل عدنان، كان فى ربيعة ثم انتقل إلى قيس ثم إلى تميم. فظل فيها إلى ما بعد الإسلام أى إلى أيام بنى أمية حين نبغ الفرزدق وجرير.

ونحن لا نستطيع أن نقبل هذا النوع من الكلام إلا باسمين؛ لأننا لا نعرف ما ربيعة وما قيس وما تميم معرفة علمية صحيحة، أى لأننا ننكر أو نشك على أقل تقدير شكا قويا فى قيمة هذه الأسماء التى تسمى بها القبائل، وفى قيمة الأنساب التى تصل بين الشعراء وبين أسماء هذه القبائل؛ ونعتقد أو نرجح أن هذا كله أقرب إلى الأساطير منه إلى العلم اليقين.

ولكن مسألة النسب وقيمته مسألة لا تعنينا الآن. فلندعها إلى حيث نعرض لها

فى الشعر الجاهلى

إذا اقتضت مباحث هذا الكتاب أن نعرض لها. وقد بينا رأينا فيها بيانا مجملا فى «ذكرى أبى العلاء». إنما المسألة التى تعنينا الآن وتحملنا على الشك فى قيمة هذه النظرية (نظرية تنقل الشعر فى قبائل عدنان قبل الإسلام) مسألة فنية خالصة. فالرواة مجمعون على أن قبائل عدنان لم تكن متحدة اللغة ولا متفقة اللهجة قبل أن يظهر الإسلام فيقارب بين اللغات المختلفة ويزيل كثيراً من تباين اللهجات. وكان من المعقول أن تختلف لغات العرب العدنانية وتتباين لهجاتهم قبل ظهور الإسلام. ولا سيما إذا صحت النظرية التى أشرنا إليها آنفًا وهى نظرية العزلة العربية، وثبت أن العرب كانوا متقاطعين متنابذين، وأنه لم يكن بينهم من أسباب المواصلات المادية والمعنوية ما يمكن من توحيد اللهجات.

فإذا صح هذا كله، كان من المعقول جدا أن تكون لكل قبيلة من هذه القبائل العدنانية لغتها ولهجتها ومذهبها فى الكلام، وأن يظهر اختلاف اللغات وتباين اللهجات فى شعر هذه القبائل الذى قيل قبل أن يفرض القرآن على العرب لغة واحدة ولهجات متقاربة. ولكننا لا نرى شيئا من ذلك فى الشعر العربى الجاهلى. فأنت تستطيع أن تقرأ هذه المطولات أو المعلقات التى يتخذها أنصار القديم نموذجا للشعر الجاهلى الصحيح، فسترى أن فيها مطولة لامرئ القيس وهو من كندة أى من قحطان، وأخرى لزهير، وأخرى لعنترة، وثالثة للبيد، كلهم من قيس؛ ثم قصيدة لطرفة، وقصيدة لعمرو ابن كلثوم، وقصيدة أخرى لحارث ابن حلزة وكلهم من ربيعة.

تستطيع أن تقرأ هذه القصائد السبع دون أن تشعر فيها بشيء يشبه أن يكون اختلافاً فى اللهجة أو تباعداً فى اللغة أو تباينا فى مذهب الكلام. البحر العروضى هو هو، وقواعد القافية هى هى، والألفاظ مستعملة فى معانيها كما نجدها عند شعراء المسلمين، والمذهب الشعرى هو هو.

كل شيء فى هذه المطولات يدل على أن اختلاف القبائل لم يؤثر فى شعر الشعراء تأثيراً ما. فنحن بين اثنتين: إما أن نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان فى اللغة ولا فى اللهجة ولا فى المذهب الكلامى؛ وإما أن نعترف بأن هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل وإنما حمل عليها حملا بعد الإسلام، ونحن إلى الثانية أميل منا إلى الأولى. فالبرهان القاطع قائم على أن اختلاف اللغة واللهجة كان حقيقة واقعة بالقياس إلى عدنان وقحطان، يعترف القدماء أنفسهم بذلك كما رأيت أبا عمرو بن العلاء، ويثبته البحث الحديث.

وهناك شيء بعيد الأثر لو أن لدينا أو لدى غيرنا من الوقت ما يمكننا من استقصائه وتفصيل القول فيه، وهو أن القرآن الذى تلى بلغة واحدة ولهجة واحدة هى لغة قريش ولهجتها لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تبايناً كثيراً، جد القراء والعلماء المتأخرون فى ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علماً أو علوماً خاصة. ولسنا نشير هنا إلى هذه القراءات التى تختلف فيما بينها اختلافًا كثيراً فى ضبط الحركات سواء أكانت حركات بنية أو حركات إعراب. لسنا نشير إلى اختلاف القراء فى نصب «الطير» فى الآية : (يا جبال أوبى معه والطير)أو رفعها، ولا إلى اختلافهم فى ضم الفاء أو فتحها فى الأية: (لقد جاءكم رسول من أنفسكم) ولا إلى اختلافهم فى ضم الحاء أو كسرها فى الآية: (وقالوا حِجراً محجوراً) ولا إلى اختلافهم فى بناء الفعل للمجهول أو للمعلوم فى الآية: (غلبت الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون). لا نشير إلى هذا النحو من اختلاف الروايات فى القرآن فتلك مسألة معضلة نعرض له ولما ينشأ عنها من النتائج إذا أتيح أن ندرس تاريخ القرآن. إنما نشير إلى اختلاف آخر فى القراءات يقبله العقل ويسيغه النقل. وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبى وعشيرته من قريش، فقرأته كما كانت تتكلم، فأمالت حيث لم تكن تميل قريش، ومدت حيث لم تكن تمد، وقصرت حيث لم تكن تقصر، وسكنت حيث لم تكن تسكن، وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنقل. فهذا النوع من اختلاف اللهجات له أثره الطبيعى اللازم فى الشعر فى أوزانه وتقاطيعه وبحوره وقوافيه بوجه عام.

ولسنا نستطيع أن نفهم كيف استقامت أوزان الشعر وبحوره وقوافيه كما دونها الخليل لقبائل العرب كلها على ما كان بينها من تباين اللغات، واختلاف اللهجات . وإذا لم يكن نظم القرآن، هو

فى الشعر الجاهلى

ليس شعرا ولا مقيدا بما يتقيد به الشعر، قد استطاع أن يستقيم فى الآداء لهذه القبائل، فكيف استطاع الشعر، وهو مقيد بما تعلم من القيود، أن يستقيم لها! وكيف لم تحدث هذه اللهجات المتباينة آثارها فى وزن الشعر وتقطيعه الموسيقى، أى كيف لم توجد صلة واضحة بين هذا الاختلاف فى اللهجة وبين الأوزان الشعرية التى كانت تصطنعها القبائل؟

ستقول ولكن اختلاف اللهجات كان قائمًا بعد القرآن، وليس من شك فى أن قبائل العرب على اختلافها قد تعاطت الشعر بعد الإسلام ولم يظهر فيه اختلاف اللهجات، فكما استقامت بحوره وأوزانه على هذا الاختلاف بعد الإسلام فليس ما يمنع أن تكون قد استقامت عليه فى العصر الجاهلى.

ولست أنكر أن اختلاف اللهجات كان حقيقة واقعة بعد الإسلام . ولست أنكر أن الشعر قد استقام للقبائل كلها رغم هذا الاختلاف. ولكنى أظن أنك تنسى شيئًا يحسن ألا تنساه، وهو أن القبائل بعد الإسلام قد اتخذت للأدب لغة غير لغتها، وتقيدت فى الأدب بقيود لم تكن لتتقيد بها لو كتبت أوشعرت فى لغتها الخاصة، أى أن الإسلام قد فرض على العرب جميعا لغة عامة واحدة هى لغة قريش. فليس غريبا أن تتقيد هذه القبائل بهذه اللغة الجديدة فى شعرها ونثرها فى أدبها بوجه عام. فلم يكن التميمى أو القيسى حين يقول الشعر فى الإسلام يقوله بلغة تميم أو قيس ولهجتها، إنما كان يقوله بلغة قريش ولهجتها. مثل ذلك واضح فى غير اللغة العربية من اللغات القديمة والحديثة.

كان للدوريين من اليونان شعرهم الدورى وأوزانهم الدورية، وكان لليونيين شعرهم اليونى وأوزانهم اليونية، ثم لما ظهرت أثينا على البلاد اليونانية عامة ذاع الشعر اليونانى والأوزان اليونية والنثر الأتيكى، وأصبح الدوريون إذا نظموا أو نثروا يصطنعون ما كان يصطنع فى أثينا من مناهج النظم والنثر. ويصطنعون اللغة اليونية التى هذبها مذهب الأثنيين فى الكلام ، فهم كانوا يعدلون عن لغتهم ولهجاتهم وأوزانهم وأساليبهم إلى لغة الأثنيين ولهجتهم وأوزانهم وأساليبهم وكذلك فعل العرب بعد الإسلام: عدلوا فى لغتهم الأدبية عن كل ما كانت تمتاز به لغتهم ولهجتهم الخاصة إلى لغة القرآن ولهجتها. والأمر كذلك فى الأمم الحديثة الكبرى ذات الأقاليم المتنائية. الأطراف المتباعدة والتكوين الجنسى المعقد. ولست أضرب لذلك إلا مثلا واحداً حيًا هو مثل فرنسا. ففى فرنسا إلى جانب اللغة الفرنسية لغات إقليمية لها نحوها ولها قوامها الخاص ولها شعرها؛ ومع ذلك فأهل الأقاليم إذا أرادوا أن يظهروا آثاراً أدبية أو علمية قيمة يعدلون عن لغتهم الإقليمية إلى اللغة الفرنسية. وقليل جداً من بينهم من يذهب مذهب (ميسترال) فيكتب فى لغته الإقليمية الخاصة.

وأنا أشعر بالحاجة إلى أن أضرب مثلا آخر قد يدهش له الذين يدرسون الأدب العربى؛ لأنهم لم يتعودوا مثله من الباحثين عن تاريخ الأدب. ذلك أن فى لغتنا المصرية العصرية لهجات مختلفة وأنحاء متباينة من أنحاء القول، فلأهل مصر العليا لهجاتهم، ولأهل مصر الوسطى لهجاتهم، ولأهل القاهرة لهجتهم، ولأهل مصر السفلى لهجاتهم. وهناك اتفاق مطرد بين هذه اللهجات وبين ما للمصريين من شعر فى لغتهم العامية، فأهل مصر العليا يصطنعون أوزانا لا يصطنعها أهل القاهرة ولا أهل الدلتا، وهؤلاء يصطنعون أوزانًا لا يصطنعها أهل مصر العليا. وهذا ملائم لطبيعة الأشياء. فما كان للشعر أن يخرج عما ألف أصحابه من لغة ولهجة فى الكلام. مع هذا كله فنحن حين ننظم الشعر الأدبى أو نكتب النثر الأدبى والعلمى نعدل عن لغتنا ولهجتنا الإقليمية إلى هذه اللغة واللهجة التى عدل إليها العرب بعد الإسلام وهى لغة قريش ولهجة قريش، أى لغة القرآن ولهجته.

فالمسألة إذن هى أن نعلم: أسادت لغة قريش ولهجتها فى البلاد العربية، وأخضعت العرب لسلطانها فى الشعر والنثر قبل الإسلام أم بعده؟ أما نحن فنتوسط ونقول: إنها سادت قبيل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التى كانت تتسلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئاً يذكر ولم تكد تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عمت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الدينى والسياسى جنبا لجنب.

وإذن فنحن إذا استطعنا أن نفسر اتفاق اللغة واللهجة فى شعر أولئك الذين عاصروا النبى من أهل الحجاز، فلن نستطيع أن نفسره فى شعر الذين لم يعاصروه أو لم يجاوروه.

في الشعر الجاهلي

ولندع هذه المسألة الفنية الدقيقة التى نعترف بأنها فى حاجة إلى تفصيل وتحقيق أوسع وأشمل مما يسمح لنا به المقام فى هذا الفصل إلى مسألة أخرى ليست أقل منها خطراً، وإن كان أنصار القديم سيجدون فى فهمها شيئاً من العسر والمشقة؛ لأنهم لم يتعودوا مثل هذه الريبة فى البحث العلمى. وهى أنا نلاحظ أن العلماء قد اتخذوا هذا الشعر الجاهلى مادة للاستشهاد على ألفاظ القرآن والحديث ونحوهما ومذاهبهما الكلامية. ومن الغريب أنهم لا يكادون يجدون فى ذلك مشقة ولا عسراً، حتى إنك لتحس كأن هذا الشعر الجاهلى إنما قد على قد القرآن والحديث كما يقد الثوب على قد لابسه لا يزيد ولا ينقص عما أراد طولا وسعة. إذن فنحن نجهر بأن هذا ليس من طبيعة الأشياء، وأن هذه الدقة فى الموازاة بين القرآن والحديث والشعر الجاهلى لا ينبغى أن تحمل على الاطمئنان إلا الذين رزقوا حظا من السذاجة لم يتح لنا مثله. إنما يجب أن تحملنا هذه الدقة فى الموازاة على الشك والحيرة على أن نسأل أنفسنا: أليس يمكن ألا تكون هذه الدقة فى الموازاة نتيجة من نتائج المصادفة، وإنما هى شيء تكلف وطلب وأنفق فيه أصحابه بياض الأيام وسواد الليالى؟ يجب أن نكون على حظ عظيم جداً من السذاجة لنصدق أن فلانا أقبل على ابن عباس وقد أعد له طائفة من المسائل تتجاوز المائتين حول لغة القرآن فأخذ يلقى عليه المسألة، فإذا أجاب عليها سأله: وهل تعرف العرب ذلك فى أشعارها؟ فيقول: نعم! قال امرؤ القيس أو قال عنترة أو قال غيرهما من الشعراء وينشد بيتاً لا تشك إن كنت من أهل الفقه فى أنه إنما وضع ليثبت صحة اللفظ الذى يستشهد عليه من ألفاظ القرآن!

وهنا نمس أمراً من هذه الأمور التى سيغضب لها أنصار الأدب القديم، ولكننا سنمضى فى طريقنا كما بدأنا لامواربين ولا مخادعين: أليس من الممكن أن تكون قصة ابن عباس ونافع بن الأزرق قد وضعت فى تكلف وتصنع لغرض من هذه الأغراض المختلفة التى كانت تدعو إلى وضع الكلام وانتحاله، لإثبات أن ألفاظ القرآن كلها مطابقة للفصيح من لغة العرب، أو لإثبات أن عبد الله بن عباس كان من أقدر الناس على تأويل القرآن وتفسيره ومن أحفظهم لكلام العرب الجاهليين؟ وأنت تعلم أن ذاكرة ابن عباس كانت مضرب المثل فى القرن الثانى والثالث للهجرة. وأنت تذكر قصته مع نافع بن الأزرق هذا، وعمر بن أبى ربيعة حين أنشده:

«أمِنْ آلِ نُعم أنت غادٍ فمبكُر» وأنت تعلم أن عبد الله بن عباس كان له مولى أخذ عنه العلم ونقله الى الناس ودس على مولاه شيئاً كثيراً، وهو عكرمة. وأنت تعلم أن إثبات هذا الحفظ الكثير لعبد الله ابن عباس لم يكن يخلو من فائدة سياسية؛ لأن ابن عباس روى أشياء كثيرة أو رويت عنه أشياء كثيرة تنفع الشيعة، ولأن ابن عباس أجاب نافع بن الأزرق حين قال له: ما رأيت أحفظ منك يا ابن عباس، بقوله: ما رأيت أحفظ من على. وأنت تعلم أن هناك حديثا ترويه الشيعة يجعل النبىّ مدينة العلم، ويجعل علياً بابها.

بل أليس يمكن أن تكون قصة ابن عباس هذه قد وضعت فى سذاجة وسهولة ويسر، لا لشيء إلا هذا الغرض التعليمى اليسير، وهو أن يسمع الطالب لفظاً من ألفاظ القرآن ويجد الشاهد عليه من غير مشقة ولا عناء، أراد أحد العلماء أن يفسر طائفة من ألفاظ القرآن فوضع هذه القصة واتخذها سبيلا الى ما أراد؟ ولعل لهذه القصة أصلا يسيراً جداً، لعل نافعاً سأل ابن عباس عن مسائل قليلة فزاد فيها هذا العالم ومدها حتى أصبحت رسالة مستقلة يتداولها الناس.

وهذا النحو من التكلف والانتحال للأغراض التعليمية الصرفة كان شائعاً معروفاً فى العصر العباسى ولا سيما فى القرن الثالث والرابع. ولست أريد أن أطيل ولا أن أتعمق فى إثبات هذا؛ إنما أحيلك الى كتاب «الأمالى لأبى على القالى» وإلى ما يشبهه من الكتب فسترى طائفة من الأحاجى والأوصاف تنسب إلى الأعراب رجالا ونساء شباباً وشيباً. سترى مثلا بنات سبعاً اجتمعن وتواصفن أفراس آبائهن، فتقول كل واحدة منهن فى فرس أبيها كلاماً غريباً ومسجوعاً يأخذه أهل السذاجة على أنه قد قيل حقا، فى حين أنه لم يقل، وإنما كتبه معلم يريد أن يحفظ تلاميذه أوصاف الخيل وما يقال فيها، أو عالم يريد أن يتفيهق ويظهر كثرة ما وعى من العلم. وقل مثل ذلك فى سبع بنات اجتمعن وتواصفن المثل الأعلى للزوج الذى تطمع فيه كل واحدة منهن، فأخذن يقلن كلاماً غريباً مسجوعاً فى وصف الرجولة والفتوة والتعريض أو التلميح الى ما تحب المرأة من الرجل.

فى الشعر الجاهلى

ومثل هذا كثير شعراً ونثراً وسجعًا، تجده فى الأمالى والعقد الفريد وديوان المعانى لأبى هلال وغيرها من الكتب. وأكاد أعتقد أن هذا النحو من الانتحال هو أصل المقامات وما يشبهها من هذا النوع من أنواع الإنشاء.

ولكنى بعدت عن الموضوع فيما يظهر، فلأعد إليه لأقول ما كنت أقول منذ حين، وهو أن من الحق علينا لأنفسنا وللعلم أن نسأل:

أليس هذا الشعر الجاهلى الذى ثبت أنه لا يمثل حياة العرب الجاهليين ولا عقليتهم ولا دياناتهم ولا حضاراتهم بل لا يمثل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعًا وحمل على أصحابه حملا بعد الإسلام؟ أما أنا فلا أكاد أشك الآن فى هذا. ولكننا محتاجون بعد أن ثبتت لنا هذه النظرية أن نتبين الأسباب المختلفة التى حملت الناس على وضع الشعر وانتحاله بعد الإسلام.

الكتاب الثانى

أسباب انتحال الشعر

- ١ -

ليس الإنتحال مقصوراً على العرب

يجب أن يتعود الباحث درس تاريخ الأمم القديمة التى قدر لها أن تقوم بشىء من جلائل الأعمال، وما اعترض حياتها من الصعاب والمحن وألوان الخطوب والصروف، ليفهم تاريخ الأمة العربية على وجهه ويردّ كل شىء فيه إلى أصله.

وإذا كان هناك شىء يؤخذ به الذين كتبوا تاريخ العرب وآدابهم فلم يوفقوا إلى الحق فيه. فهو أنهم لم يلمّوا إلماماً كافيًا بتاريخ هذه الأمم القديمة، أو لم يخطر لهم أن يقارنوا بين الأمة العربية والأمم التى خلت من قبلها؛ وإنما نظروا الى هذه الأمة العربية كأنها أمة فذة لم تعرف أحداً ولم يعرفها أحد، لم تشبه أحداً ولم يشبهها أحد، لم تؤثّر فى أحد ولم يؤثر فيها أحد، قبل قيام الحضارة العربية وانبساط سلطانها على العالم القديم.

والحق أنهم لو درسوا تاريخ هذه الأمم القديمة وقارنوا بينه وبين تاريخ العرب لتغيّر رأيهم فى الأمة العربية، ولتغير بذلك تاريخ العرب أنفسهم، ولست أذكر من هذه الأمم القديمة إلا أمتين اثنتين: الأمة اليونانية والأمة الرومانية. فقد قدّر لهاتين الأمتين فى العصور القديمة مثل ما قدر للأمة العربية فى العصور الوسطى. كلتاهما تحضرت بعد بداوة. وكلتاهما خضعت فى حياتها الداخلية لهذه الصروف السياسية المختلفة. وكلتاهما انتهت إلى نوع من التكوين السياسى دفعها إلى أن تتجاوز موطنها الخاص وتغير على البلاد المجاورة وتبسط سلطانها على الأرض. وكلتاهما لم تبسط سلطانها على الأرض عبثاً وإنما نفعت وانتفعت وتركت للإنسانية تراثاً قيمًا لا تزال تنتفع به إلى الآن: ترك اليونان فلسفة وأدبًا، وترك الرومان تشريعاً ونظاماً.

وكذلك كان شأن هذه الأمة العربية، تحضرت كما تحضر اليونان والرومان بعد بداوة، وتأثرت كما تأثر اليونان والرومان بصروف سياسية مختلفة، وانتهى بها تكوينها السياسى إلى مثل ما انتهى التكوين السياسى لليونان والرومان إليه من تجاوز الحدود الطبيعية وبسط السلطان على الأرض، وتركت كما ترك اليونان والرومان للإنسانية تراثاً قيمًا خالداً فيه أدب وعلم ودين. وليس من العجب فى شىء أن تكون العوارض التى عرضت لحياة العرب على اختلاف فروعها مشبهة للعوارض التى عرضت لحياة اليونان والرومان من وجوه كثيرة.

وفى الحق أن التفكير الهادئ فى حياة هذه الأمم الثلاث ينتهى بنا الى نتائج متشابهة إن لم نقل متحدة. ولم لا؟ أليست هذه الإشارة التى قدمناها إلى ما بين هذه الأمم الثلاث من شبه تكفى لتحملك على أن تفكر فى أن مؤثرات واحدة أو متقاربة قد أثرت فى حياة هذه الأمم فانتهت إلى نتائج واحدة أو متقاربة!

ولسنا نريد أن نترك الموضوع الذى نحن بإزائه للبحث عما يمكن أن يكون من اتفاق أو افتراق بين العرب واليونان والرومان؛ فنحن لم نكتب لهذا، وإنما نريد أن نقول إن هذه الظاهرة الأدبية التى نحاول أن ندرسها فى هذا الكتاب والتى يجزع لها أنصار القديم جزعًا شديدا ليست مقصورة على الأمة العربية، وإنما تتجاوزها إلى غيرها من الأمم القديمة، ولا سيما هاتين الأمتين الخالدتين. فلن تكون الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالا وحمل على قدمائها كذبا وزورا، وإنما انتحل الشعر فى الأمة اليونانية والرومانية من قبل

فى الشعر الجاهلى

وحمل على القدماء من شعرائهما، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية توارثها الناس مطمئنين إليها؛ حتى كان العصر الحديث وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب واللغة والفلسفة أن يردّوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا.

وأنت تعلم أن حركة النقد هذه بالقياس إلى اليونان والرومان لم تنته بعد، وأنها لن تنتهى غدا ولا بعد غد. وأنت تعلم أنها قد وصلت الى نتائج غيرت تغييراً تاماً ما كان معروفًا متوارثاً من تاريخ هاتين الأمتين وآدابهما. وأنت إذا فكرت فستوافقنى على أن منشأ هذه الحركة النقدية إنما هو فى حقيقة الأمر تأثر الباحثين فى الأدب والتاريخ بهذا المنهج الذى دعوت إليه فى أول هذا الكتاب، وهو منهج (ديكارت) الفلسفى .

وسواء رضينا أم كرهنا فلا بد من أن نتأثر بهذا المنهج فى بحثنا العلمى والأدبى كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب. ولا بد من أن نصطنعه فى نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب فى نقد آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية. وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب.

وإذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القديم وآخرون ينصرون الجديد، فليس ذلك إلا لأن فى مصر قومًا قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية، وآخرين لم يظفروا منها بحظ أو لم يظفروا منها إلا بحظ قليل. وانتشار العلم الغربى فى مصر وازدياد انتشاره من يوم الى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى؛ كل ذلك سيقضى غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيًا، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب فى درس آدابهم وآداب اليونان والرومان.

ولقد أحب أن تلمّ إلمامًا قليلا بأى كتاب من هذه الكتب الكثيرة التى تنشر الآن فى أوروبا فى تاريخ الآداب اليونانية أو اللاتينية، وأن تسأل نفسك بعد هذا الإلمام ماذا بقى مما كان يعتقده القدماء فى تاريخ الآداب عند هاتين الأمتين: أحق ما كان يعتقد القدماء فى شأن الإلياذة والأوديسا؟ أحق ما كانوا يتحدثون به بل ما كانوا يؤمنون به فى شأن (هوميروس) و(هيريودوس) وغيرهما من الشعراء القصصيين؟ أحق ما كان القدماء يتخذونه أساساً لسياستهم وعلمهم وأدبهم وحياتهم كلها من أخبار اليونان والرومان؟ إن من اللذيذ حقًا أن تقرأ ما كتب (هيرودوت) فى تاريخ اليونان، و(تيتوس ليفوس) فى تاريخ الرومان، وما يكتب المحدثون الآن فى تاريخ هاتين الأمتين. ولكنك لا تكاد تجد شيئا من الفرق بين ما كان يتحدث به ابن إسحاق ويرويه الطبرى من تاريخ العرب وآدابهم، وما يكتبه المؤرخون والأدباء عن العرب فى هذا العصر. ذلك لأن الكثرة من هؤلاء المؤرخين والأدباء لم تتأثر بعد بهذا المنهج الحديث، ولم تستطع بعد أن تؤمن بشخصيتها وأن تخلص هذه الشخصية من الأوهام والأساطير.

وإذا كان قد قدر لهذا الكتاب ألا يرضى الكثرة من هؤلاء الأدباء والمؤرخين فنحن واثقون بأن ذلك لن يضيره ولن يقلل من تأثيره فى هذا الجيل الناشئ. فالمستقبل لمنهج (ديكارت) لا لمناهج القدماء.

ـ ٢ ـ
السياسة وانتحال الشعر

قلت إن العرب قد خضعوا لمثل ما خضعت له الأمم القديمة من المؤثرات التى دعت إلى انتحال الشعر والأخبار. ولعل أهم هذه المؤثرات التى طبعت الأمة العربية وحياتها بطابع لا يمحى ولا يزول هو هذا المؤثر الذى يصعب تمييزه والفصل فيه، لأنه مزاج من عنصرين قويين جداً، هما الدين والسياسة. والحق أن لا سبيل إلى فهم التاريخ الإسلامى مهما تختلف فروعه إلا إذا وضحت هذه المسألة (مسألة الدين والسياسة) توضيحاً كافيًا. فقد أرادت الظروف ألا يستطيع العرب منذ ظهر الإسلام أن يخلصوا من هذين المؤثرين فى لحظة من لحظات حياتهم فى القرنين الأول والثانى.

هم مسلمون لم يظهروا على العالم إلا بالإسلام؛ فهم محتاجون إلى أن يعتزوا بهذا الإسلام ويرضوه ويجدوا فى اتصالهم به ما يضمن لهم هذا الظهور وهذا السلطان الذى يحرصون عليه. وهم فى الوقت نفسه أهل عصبية وأصحاب مطامع ومنافع، فهم مضطرون إلى أن

في الشعر الجاهلي

يرعوا هذه العصبية ويلائموا بينها وبين منافعهم ومطامعهم ودينهم.

وإذن فكل حركة من حركاتهم وكل مظهر من مظاهر حياتهم متأثر بالدين، متأثر بالسياسة. وإذا كانت حياتهم كما نصف تأثراً متصلا بالدين والسياسة، واجتهاداً متصلا فى التوفيق بينهما، أو بعبارة أصح: فى الاستفادة منهما جميعاً، فخليق بالمؤرخ السياسى أو الأدبى أو الاجتماعى أن يجعل مسألة الدين والسياسة عند العرب أساساً للبحث عن الفرع الذى يريد أن يبحث عنه من فروع التاريخ. وسترى عندما نتعمق بك قليلا فى هذا الموضوع أنا لسنا غلاة ولا مخطئين.

وأول ما يحسن أن نلاحظه، هو هذا الجهاد العنيف الذى اتصل بين النبىّ وأصحابه من ناحية، وبين قريش وأوليائها من ناحية أخرى. أما فى أول عهد الإسلام بالظهور حين كان النبىّ وأصحابه فى مكة مستضعفين فقد كان هذا الجهاد جدليًا خالصًا، وكان النبىّ يكاد يقوم به وحده بإزاء الكثرة المطلقة من قومه، يجادلهم بالقرآن ويقارعهم بهذه الآيات المحكمات، فيبلغ منهم ويفحمهم ويضطرهم إلى الإعياء. وهو كلما بلغ من ذلك حظا انتصر له من قومه فريق حتى تكون له حزب ذو خطر، ولكنه لم يكن حزبا سياسيا، ولم يكن يطمع فى ملك ولاتغلب ولاقهر، أو لم يكن ذلك فى دعوته. غير أن هذا الحزب كان كلما اشتدّت قوته وقوى أسْره اشتدّت مناضلة قريش له وفتنتها إياه حتى كان ما تعلم من الهجرة الأولى ثم من هجرة النبىّ إلى المدينة.

وليس هنا موضع البحث عن هذه الهجرة إلى المدينة، وعما أعدّ الأنصار لنصر النبىّ وإيوائه، وعن النتائج المختلفة التى أنتجتها الهجرة. ولكنا نستطيع أن نسجل مطمئنين أن هذه الهجرة قد وضعت مسألة الخلاف بين النبىّ وقريش وضعًا جديداً، جعلت الخلاف سياسيًا يعتمد فى حله على القوّة والسيف بعد أن كان من قبل دينيًا يعتمد على الجدال والنضال بالحجة ليس غير.

* * *

منذ هاجر النبىّ إلى المدينة تكونت للإسلام وحدة سياسية لها قوتها المادية وبأسها الشديد، وأحست قريش أن الأمر قد تجاوز الأوثان والآراء الموروثة والسنن القديمة، إلى شىء آخر كان فيما يظهر أعظم خطراً فى نفوس قريش من الدين وما يتصل به، وهو السيادة السياسية فى الحجاز، والطرق التجارية بين مكة وبين البلاد التى كانت ترحل إليها بتجارتها فى الشتاء والصيف. وأنت تعلم أن الاستيلاء على العير هو أصل الوقعة الكبرى الأولى بين النبىّ وقريش فى بدر. فليس من شك إذن فى أن الجهاد بين النبى وقريش قد كان دينياً خالصاً ما أقام النبى فى مكة. فلما انتقل إلى المدينة أصبح هذا الجهاد دينيًا وسياسيًا واقتصاديا، وأصبح موضوع النزاع بين قريش والمسلمين ليس مقصوراً على أن الإسلام حق أو غير حق، بل هو يتناول مع ذلك الأمة العربية أو الحجازية على أقل تقدير لمن تذعن، والطرق التجارية لمن تخضع.

وعلى هذا النحو وحده تستطيع أن تفهم سيرة النبىّ منذ هاجر إلى المدينة لامع قريش وحدها بل مع غيرها من العرب، بل مع اليهود أيضاً.

ولكننا لانكتب تاريخ النبىّ، وإنما نريد أن نصل مسرعين إلى ما يعنينا من هذا كله، وهو أن استحالة الجهاد إلى جهاد سياسى بعد أن كان جهاداً دينيًا قد استحدث عداوة بين مكة والمدينة، أو بين قريش والأنصار لم تكن موجودة من قبل. فالسيرة تحدّثنا بأن صلات المودّة كانت قوية بين قريش وبين الأوس والخزرج قبل أن يهاجر النبىّ إلى المدينة. وكان ذلك معقولا وطبعياً؛ فقد كان الأوس والخزرج على طريق قريش إلى الشام. ولم يكن بد لهذه المدينة التجارية التى تسمى مكة من أن تؤمن طرقها التجارية وتوثق صلات الودّ مع الذين يستطيعون أن يعرّضوا هذه الطريق للخطر.

نشأت إذن بعد الهجرة عداوة بين مكة والمدينة، وما هى إلا أن اصطبغت هذه العداوة بالدم يوم انتصر الأنصار فى «بدْر» ويوم انتصرت قريش فى «أُحد». وما هى إلا أن اشترك الشعر فى هذه العداوة مع السيف، فوقف شعراء الأنصار وشعراء قريش يتهاجون ويتجادلون ويتناضلون، يدافع كل فريق عن أحسابه وأنسابه ويشيد بذكر قومه. ثم كان الموقف دقيقا؛ فقد كان شعراء الأنصار يدافعون قريشًا عن النبىّ وأصحابه وهم من قريش؛ وكان شعراء قريش يهجون مع الأنصار النبىّ وأصحابه، وهم من خلاصة قريش. ويجب أن يكون هذا الهجاء قد بلغ أقصى ما يمكن من الحدّة والعنف؛ فإن النبىّ كان يحرّض عليه، ويثيب أصحابه ويقدمهم ويعدهم، مثل

فى الشعر الجاهلى

ماكان يعد المقاتلين من الأجر والمثوبة عند الله، ويتحدث أن جبريل كان يؤيد «حسّانا».

كثر الهجاء إذن واشتد بين قريش والأنصار لما كثرت الحرب واشتدّت. وأنت تعلم مقدار حظ العرب من العصبية وحرصهم على الثأر للدماء المسفوكة، وجدّهم فى الدفاع عن الأعراض المنتهكة. فليس غريباً أن تبلغ الضغينة بين هذين الحيين من أهل الحجاز أقصى ما كانت تستطيع أن تبلغ.

ولقد مضت قريش فى جهادها بالسنان واللسان والأنفس والأموال، وأعانها من أعانها من العرب واليهود، ولكنها لم توفق. وأمست ذات يوم إذا خيل النبىّ قد أظلّت مكة، فنظر زعيمها وحازمها أبو سفيان فإذا هو بين اثنتين: إما أن يمضى فى المقاومة فتفنى مكة، وإما أن يصانع ويصالح ويدخل فيما دخل فيه الناس وينتظر لعل هذا السلطان السياسى الذى انتقل من مكة إلى المدينة ومن قريش إلى الأنصار أن يعود إلى قريش وإلى مكة مرة أخرى. أسلم أبو سفيان وأسلمت معه قريش، وتمت للنبىّ هذه الوحدة العربية، وأصبح الناس جميعًا فى ظاهر الأمر إخواناً مؤتلفين فى الدين.

ولعل النبىّ لو عمّر بعد فتح مكة زمناً طويلا لاستطاع أن يمحو تلك الضغائن، وأن يوجه نفوس العرب وجهة أخرى؛ ولكنه توفى بعد الفتح بقليل، ولم يضع قاعدة للخلافة، ولا دستوراً لهذه الأمة التى جمعها بعد فرقة. فأى غرابة فى أن تعود هذه الضغائن إلى الظهور، وفى أن تستيقظ الفتنة بعد نومها، وفى أن يزول هذا الرماد الذى كان يخفى تلك الأحقاد!

وفى الحق أن النبىّ لم يكد يدع هذه الدنيا حتى اختلف المهاجرون من قريش والأنصار من الأوس والخزرج فى الخلافة أين تكون؟ ولمن تكون؟ وكاد الأمر يفسد بين الفريقين لولا بقية من دين وحزم نفر من قريش، ولولا أن القوة الماديّة كانت إذ ذاك إلى قريش. فما هى إلا أن أذعنت الأنصار وقبلوا أن تخرج منهم الإمارة إلى قريش. وظهر أن الأمر قد استقر بين الفريقين، وأنهم قد أجمعوا على ذلك لا يخالفهم فيه إلا سعد بن عبادة الأنصارى الذى أبى أن يبايع أبا بكر، وأن يبايع عمر، وأن يصلى بصلاة المسلمين، وأن يحج بحجهم. وظل يمثل المعارضة قوى الشكيمة ماضى العزيمة، حتى قتل غيلةً فى بعض أسفاره. قتلته الجن فيما يزعم الرواة. وانصرفت قوة قريش والأنصار إلى ما كان من انتقاض العرب على المسلمين أيام أبى بكر، وإلى ما كان من الفتوح أيام عمر. ولكن المقيمين من أولئك وهؤلاء فى مكة والمدينة لم يكونوا يستطيعون أن ينسوا تلك الخصومة العنيفة التى كانت بينهم أيام النبى، ولاتلك الدماء التى سفكت فى الغزوات.

وليس من شك فى أن حزم عمر قد حال بين المهاجرين والأنصار، أو بعبارة أصح: بين قريش والأنصار وبين الفتنة. فالرواة يحدثوننا أن عمر نهى عن رواية الشعر الذى تهاجى به المسلمون والمشركون أيام النبىّ. وهذه الرواية نفسها تثبت رواية أخرى، وهى أن قريشاً والأنصار تذاكروا ما كان قد هجا به بعضهم بعضا أيام النبىّ؛ وكانوا حراصاً على روايته يجدون فى ذلك من اللذة والشماتة مالايشعر به إلا صاحب العصبية القوية إذا وتر أو انتصر.

وقد ذكر الرواة أن عمر مر ذات يوم فإذا حسان فى نفر من المسلمين ينشدهم شعرا فى مسجد النبىّ؛ فأخذ بأذنه وقال: أرغاء كرغاء البعير؟ قال حسان: إليك عنى يا عمر، فوالله لقد كنت أنشد فى هذا المكان من هو خير منك فيرضى؛ فمضى عمر وتركه. وفقه هذه الرواية يسير لمن يلاحظ ما قدّمنا من أن الأنصار كانوا موتورين، وأن عصبيتهم كانت لاتطمئن إلى انصراف الأمر عنهم، فكانوا يتعزون بنصرهم للنبى وانتصافهم من قريش وما كان لهم من البلاء قبل موت النبىّ وما أفادوا بأيديهم وألسنتهم من مجد.

وكان عمر قرشياً تَكْرَه عصبيتُه أن تُزْدرى قريش، وتنكر ما أصابها من هزيمة، وما أشيع عنها من منكر. وكان فوق هذا كله أميرا حازما يريد أن يضبط أمور الرعية، وأن يؤسس ملك المسلمين على شىء غير العصبية. وقد وفق بعض التوفيق، ولكنه لم يظفر بكل ما كان يريد.

تحدّث الرواة أن عبدالله بن الزِبَعْرَى وضرار بن الخطاب قدما المدينة أيام عمر فذهبا إلى أبى أحمد بن جحش، وكان رجلا ضريراً حسن الحديث يألفه الناس ويتحدّثون عنده، فقالا جئناك لتدعو لنا حسّان بن ثابت لينشدنا وننشده؛ قال: هو ما تريدان، وأرسل إلى حسان فجاء؛ قال

فى الشعر الجاهلى

هذان أخواك قد أقبلا من مكة يريدان أن يسمعاك ويسمعا لك؛ قال حسان: إن شئتما فابدآ وإن شئتما بدأت؛ قالا: بل نبدأ، فأخذا ينشدانه مما قالت قريش فى الأنصار حتى فار وأخذ يغلى كالمرجل، فلما فرغا استوى كل منهما على راحلته ومضيا إلى مكة. وذهب حسان مغضباً إلى عمر وقص عليه الخبر؛ قال عمر: سأردهما عليك إن شاء الله. ثم أرسل من ردّهما؛ حتى إذا كانا بين يدى عمر ومعه نفر من أصحاب النبىّ، قال لحسان: أنشدهما ماشئت؛ فأنشدهما حتى اشتفى. وقال عمر بعد ذلك ـ فيما يحدثنا صاحب الأغانى ـ: قد كنت نهيتكم عن رواية هذا الشعر لأنه يوقظ الضغائن، فأما إذ أبوا فاكتبوه. وسواء أقال عمر هذا أم لم يقله، فقد كان الأنصار يكتبون هجاءهم لقريش ويحرصون على ألا يضيع.

قال ابن سلام: وقد نظرت قريش فإذا حظها من الشعر قليل فى الجاهلية، فاستكثرت منه فى الإسلام. وليس من شك عندى فى أنها استكثرت بنوع خاص من هذا الشعر الذى يهجى فيه الأنصار.

ولما قتل عمر وانتهت الخلافة بعد المشقة إلى عثمان، تقدمت الفكرة السياسية التى كانت تشغل أبا سفيان خطوة أخرى، فلم تصبح الخلافة فى قريش فحسب، بل أصبحت فى بنى أمية خاصة. واشتدّت عصبية قريش، واشتدّت عصبية الأمويين، واشتدّت العصبيات الأخرى بين العرب، وقد هدأت حركة الفتح، وأخذ العرب يفرغ بعضهم لبعض. وكان من نتائج ذلك ما تعلم من قتل عثمان وافتراق المسلمين وانتهاء الأمر كله إلى بنى أمية بعد تلك الفتن والحروب.

فى ذلك الوقت تغيّرت خطة الخليفة السياسية أو بعبارة أدق: فشلت هذه الخطة التى كان يختطها عمر، وهى منع العرب أن يتذاكروا ما كان بينهم من الضغائن قبل الإسلام. وعاد العرب إلى شرّ مما كانوا فيه فى جاهليتهم من التنافس والتفاخر فى جميع الأمصار الإسلامية. ويكفى أن أقص عليك ما كان من تنافس الشعراء من الأنصار وغيرهم عند معاوية ويزيد بن معاوية، لتعلم إلى أى حدّ عاد العرب فى ذلك الوقت إلى عصبيتهم القديمة.

ولعلك قرأت تلك القصة التى تخبرنا بأن عبدالرحمن بن حسّان شبب برَمْلة بنت معاوية نكاية فى بنى أمية. فأما معاوية فاصطنع الحلم كعادته، وقال لعبدالرحمن: فأين أنت من أختها هند! وأما يزيد فقد كان صورة لجدّه أبى سفيان، كان رجل عصبية وقوة وفتك وسخط على الإسلام وما سنّه للناس من سنن، فأغرى كَعْب بن جُعَيْل بهجاء الأنصار؛ فاستعفاه وقال: أتريد أن تردّنى كافرا بعد إسلام؟ فأغرى الأخطل وكان نصرانيًا فأجابه وهجا الأنصار هجاءً مقذعاً مشهوراً.

قلت إن يزيد كان صورة صادقة لجدّه أبى سفيان، يؤثر العصبية على كل شىء. وأنت لاتنكر أن يزيد هو صاحب وقعة الحرّة التى انتهكت فيها حرمات الأنصار فى المدينة، والتى انتقمت فيها قريش من الذين انتصروا عليها فى بدر، والتى لم تقم للأنصار بعدها قائمة. ولأمر ما يقول الرواة حين يقصون وقعة الحرّة إنه قد قتل فيها ثمانون من الذين شهدوا بدراً، أى من الذين أذلوا قريشاً.

ولست فى حاجة إلى أن أقص عليك هذه القصة الأخرى التى تمثل لنا عمرو بن العاص وقد ضاق ذرعًا بالأنصار حتى كره اسمهم هذا، وطلب إلى معاوية أن يمحوه، واضطر النعمان بن بشير وهو الأنصارى الوحيد الذى شايع بنى أمية إلى أن يقول:

يا سعدُ لاتجب الدعاء فما لنا
نسبٌ نُجيب به سوى الأنصار
نسبٌ تخيّره الإله لقومنا
أَثْقِلْ به نسبًا على الكفار!
إن الذين ثَوَوا ببدر منكُمُ
يوم القَلِيب هُمُ وَقُودُ النار

وقد سمع معاوية هذا الشعر فلام عمراً على تسرعه ليس غير. فلم يكن معاوية أقلّ بغضًا للأنصار وتعصبًا لقريش من مشيره عمرو، أو ولىّ عهده يزيد. ولكن أصحاب هذه العصبية القرشية كانوا يتفاوتون فيما بينهم تفاوتًا شديداً، فكان منهم المسرف كيزيد، والمقتصد كمعاوية. وكان منهم من يتجاوز الاقتصاد فى العصبية إلى شىء يشبه العطف على الأنصار والرثاء لهم. ولعل الزبير بن العوّام كان من هؤلاء العاطفين على الأنصار الراثين لهم الحافظين لعهدهم والراعين لوصية النبىّ فيهم؛ فقد يحدثنا الرواة أنه مرّ بنفر من المسلمين فإذا فيهم حسّان ينشدهم، وهم غير حافلين بما يقول؛ فلامهم على ذلك وذكرهم موقع شعر حسان من النبى؛ وأثّر ذلك فى نفس

في الشعر الجاهلي

حسان فقال يمدحه ـ وأحب أن تلتفت إلى أول هذا الشعر، فهو حسن الدلالة على ما أريد أن أثبته من دخول الحزن على نفوس الأنصار لهذا الموقف الجديد الذى وقفته منهم قريش ـ:

أقام على عهد النبىّ وهَدْيه
حواريُه والقولُ بالفعل يعدلُ
أقام على منهاجه وطريقه
يوالى ولىَّ الحق والحق أعدلُ
هو الفارسُ المشهورُ والبطلُ الذى
يصولُ إذا ماكان يومٌ مُحَجّلُ
إذا كشفت عن ساقها الحربُ حشُها
بأبيض سبَّاق إلى الموت يرْفِلُ
وإن امرأً كانت صفيَّةُ أمَّه
ومن أسد فى بيتها لمرفّلُ
له من رسول الله قُرْبَى قريبةٌ
ومن نصرة الإسلام مجدٌ مؤثّلُ
فكم كربة ذبَّ الزبير بسيفه
عن المصطفى والله يعطى فيُجزلُ
فما مثله فيهم ولا كان قبله
وليس يكون الدهر مادام يَذْبُلُ
ثناؤك خيرٌ من فعال معاشر
وفعلكُ يابن الهاشمية أفضلُ

فانظر إلى هذين البيتين فى أول المقطوعة كيف يمثلان ذكر حسان لعهد النبى وحزنه عليه وأسفه على مافات الأنصار من موالاة النبى لهم وإنصافه إياهم. ولكن بقية هذه الأبيات تدعو إلى شىء من الاستطراد لا بأس به؛ لأنه لا يتجاوز الموضوع كثيراً؛ فقد يظهر من قراءة هذه الأبيات أنه قصد بها إلى الإلحاح فى مدح الزبير وإحصاء مآثره وقد يظهر أن فى آخرها ضعفا لا يلائم قوة أولها.

وقد روى هذه القصة نفر من آل الزبير ومن أحفاد عبد الله بن الزبير بالدقة. أفتستبعد أن تكون عصبية الزبيريين قد مدّت هذه الأبيات وطولتها وتجاوزت بها ما كان قد أراد حسان من الاعتراف بالجميل إلى ما كانت تريد العصبية الزبيرية من تفضيل الزبير على منافسيه أو على منافسى ابنه عبدالله بنوع خاص.

واستطراد آخر لا بأس به؛ لأنه يثبت ما نحن فيه أيضا؛ فقد ذكرت لك ما كان من هجاء الأخطل للأنصار. وهم يتحدثون ـ كما رأيت ـ أن النعمان ابن بشير غضب لهذا الهجاء وأنشد بين يدى معاوية أبياتاً نرويها لك، فسترى فيها مثل ما رأيت فى أبيات حسان من أثر هذه العصبية التى تضيف إلى الشعراء ما لم يقولوا. وقد كان النعمان بن بشير فى الأنصار يتعصب لقريش ولبنى أمية، أو قل يمالئهم التماسا للنفع عندهم. وقد تحدثوا أنه كان الأنصارى الوحيد الذى شهد «صفين» مع معاوية، كما كان الزبير من هذه القلة القرشية التى كانت تعطف على الأنصار ذكرا لعهد النبىء أو احتفاظا بمودّة الأنصار ليوم الحاجة. قال النعمان بن بشير لمعاوية:

معاوىَ إلاّ تُعْطنا الحق تعترف
لحَى الأزْد مشدودًا عليها العمائمِ
أيشتمُنا عبد الأراقم ضلّةً
وماذا الذى تُجدى عليك الأراقمُ!
فما لىَ ثأرٌ دون قطع لسانه
فدونك من تُرضيه عنك الدراهمُ

وراعِ رويدًا لا تَسُمنْا دنيّةً
لعلّك فى غِبّ الحوادث نادمُ
متى تلقَ منا عصبةً خزرجيةً
أو الأوسَ يومًا تخترمْك المخارمُ
وتلقاكَ خيلٌ كالقطا مستطيرةٌ
شماطيطُ أرسالٌ عليها الشكائمُ
يسومُها العمْرَان عمرو بن عامر
وعمرانُ حتى تستباحَ المحارمُ
ويبدو من الخُود العزيزة حجلُها
وتبيضُ من هول السيوف المقادمُ
فتطلب شَعْبَ الصدْع بعد التئامه
فتغريه فالآنَ والأمرُ سالمُ
وإلا فبُوْيِى لأمةٍ تُبّعيَّةٍ
تواريثُ آبائى وأبيضُ صارمُ
وأسمرُ خطّىٌّ كأنْ كعوبه
نوى القَسْب فيها لَهْذَمىٌ خُثارمُ
فإن كنت لم تشهد ببدرٍ وقيعةً
أذلّتْ قريشًا والأنوفُ رواغمُ
فسائلْ بنا حَيَّىْ لؤىّ بن غالبٍ
وأنت بما يخفى من الأمر عالمُ
ألم تبتدر يوم بدرٍ سيوفُنا
ولَيلُك عما ناب قومك نائمُ
ضربناكمُ حتى تفرّق جمعكم
وطارت أكفٌّ منكم وجماجمُ
وعادت على البيت الحرام عرائسٌ
وأنت على خوف عليك التمائمُ
وعضّت قريشٌ بالأنامل بِغْضةً
ومن قبل ما عضت عليك الأداهمُ
فكنا لها فى كل أمرٍ نكيدهُ
مكان الشّجا والأمر فيه تفاقُمُ

فى الشعر الجاهلى

فما إن رمى رام فأوهى صفاتنا
ولا ضامنا يوماً من الدهر ضائمُ
وإنى لأغضى عن أمور كثيرة
سترقى بها يوما إليك السلالمُ
أصانع فيها عبد شمس وإننى
لتلك التى فى النفس منى أكاتمُ
فما أنت والأمر الذى لست أهله
ولكنْ ولىُّ الحقِ والأمـرِ هاشمُ
إليهم يصير الأمربعد شتاته،
فمن لك بالأمر الذى هو لازم
بهم شرَع الله الهدى فاهتدى بهم
ومنهم له هادٍ إمـامٌ وخـاتمُ

فظاهر جدًا أن هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة على أقل تقدير قد حملت على النعمان بن بشير حملا، حملها عليه الشيعة. ومع أننا نعلم أن الأنصار حين أخطأهم الحكم فاضطغنوا على قريش مالوا بطبيعة موقفهم السياسى إلى تأييد الحزب المناوئ لبنى أمية، فانضموا إلى على، فلسنا نشك فى أن النعمان بن بشير لم يكن هاشمى المذهب ولا علوى الرأى، إنما كان أمويا أو بعبارة أصح: سفيانيا. فلما أحس انتقال الأمر من آل أبى سفيان إلى مروان بن الحكم تحول عن الأمويين إلى ابن الزبير وقتل فى ذلك.

فأنت ترى إلى أى حد كانت العصبية قد انتهت بقريش والأنصار. وأنت ترى تأثيرها فى الشعر والشعراء. وأن ترى من هذين الاستطرادين كيف استغلت العصبية الزبيرية والهاشمية شعر حسان وشعر النعمان بن بشير لمناهضة خصومها ولكنى لم أفرغ بعد من أمر هذه العصبية بين قريش والأنصار وتأثيرها فى الشعر والشعراء، ولا أريد أن أدع هذه العصبية دون أن أذكر ما كان بين عبد الرحمن بن حسان وعبد الرحمن بن الحكم أخى الخليفة مروان من هذا النضال العنيف الذى لم تبق لنا منه إلا آثار ضئيلة.

والرواة يختلفون فى أصل هذه المهاجاة بين هذين الرجلين. وهم مضطرون إلى أن يختلفوا؛ فقد دخلت العصبية فى الرواية أيضا. أما الأنصار فكانوا يتحدثون أن هذين الرجلين كانا صديقين؛ ولكن عبد الرحمن بن حسان الأنصارى كان يحب امرأة صاحبه القرشى ويختلف إليها؛ فبلغ ذلك صاحبه فراسل امرأة عبد الرحمن بن حسان؛ وأنبأت هذه زوجها فاحتال حتى حمل امرأة صاحبة على أن تزوره فى بيته؛ وأخفاها فى إحدى الحجر؛ واحتالت امرأته حتى حملت القرشى على أن يزورها؛ فلما استقر به المقام عندها أقبل زوجها فأرادت أن تخفيه فأدخلته فى إحدى الحجر، فإذا هو يرى امرأته؛ ففسد الأمر بين الصديقين. وأما قريش فكانت تروى القصة نفسها، ولكنها تعكسها وتظهر صاحبها مظهر الوفى لصديقه بأنه كانت تأتيه رسائل امرأة عبد الرحمن بن حسان فلا يجيبها إلى ما كانت تريد رعاية لحرمه الصديق.

وليس من شك فى أن هذه القصة خيال كانت تتفكه به الأنصار وقريش بعد أن هدأت نار الخصومة العملية بينهما، وأن ما يرويه صاحب الأغانى عن أصل هذه المهاجاة بعيد كل البعد عن النساء:

كان الصديقان يتصيدان بأكلب لهما، فقال القرشى لصاحبه:

ازجـر كـلابك إنهـا قلطيـة
بُقْعٌ ومـثل كـلابكم لم تصطد

فرد عليه ابن حسان:

من كان يأكل من فريسة صيده
فالتمر يغنينا عن المتصيِّد
إنـا أنـاس ريقـــون وأمكـم
ككلابكم فى الولْغ والمتـردد
حـزناكمُ للضب تحـترشـونه
والريف يمنعكم بكل مـــهند

وعظم الشر بين الصديقين منذ ذلك اليوم.

ولعل عبد الرحمن بن حسان قد أحسن تصوير نفسية الأنصار حين قال:

صار الذليل عزيزًا والعزيز به
ذل وصار فروع الناس أذنابا
إنى لملتمس حتى يبين لكم
فيكم متى كنتم للناس أربابا
وفارقوا طلعكم ثم انظروا وسلوا
عنا وعنكم قديم العلم أنسابا

على أن الأمر تجاوز هذين الشاعرين، فاستعان القرشى بشعراء من مضر وربيعة. ثم تجاوز الأمر الشعر والشعراء وانتهى إلى معاوية، فأرسل إلى سعيد بن العاصى، كان واليه على المدينة، يأمره بأن يضرب كلا من الشاعرين مائة سوط، وكان سعيد عطوفاً على الأنصار فى أيام معاوية كما كان الزبير عطوفًا عليهم أيام عمر، وكانت بين سعيد وعبد الرحمن بن حسان مودة

فى الشعر الجاهلى

فكره أن يضربه، وكره أيضًا أن يضرب القرشى فعطل أمر معاوية. غير أنه لم يلبث أن ترك ولاية المدينة لمروان بن الحكم الذى أسرع فتعصب لأخيه وضرب عبد الرحمن ابن حسان مائة سوط. هنا ذكر عبد الرحمن بن حسان أن للأنصار سفيرًا فى الشام هو النعمان بن بشير فكتب إليه:

ليت شعرى أغائب أنت بالشا
م خليلى أم راقد نعمان
أية ما تكن فقد يرجع الغا
ئب يومًا ويوقَظُ الوسنان
إن عمرًا وعامرًا أبوينا
وحراما قدما على العهد كانوا
إنهم مانعوك أم قلة الكتـ
ـاب أم أنت عاتب غضبان
أم جفاء أم أعوزتك القراطيـ
ـس أم أمرى به عليك هوان
يوم أُنبئتَ أن ساقىَ رضـ
ـت وأتتكم بذلك الركبان
ثم قالوا إن ابن عمك فى بلـ
ـوى أمور أتى بها الحدثان
فنسيت الأرحام والود والصحـ
ـبة فيما أتتْ به الأزمان
إنما الرمح فاعلمن قناة
أو كبعض العيدان لولا السنان

قالوا: فدخل النعمان بن بشير على معاوية، فذكر له أن سعيدا عطل أمره، وأن مروان أنفذه فى الأنصارى وحده، قال معاوية: فتريد ماذا؟ قال النعمان: أريد أن تعزم على مروان ليمضين أمرك فى الرجلين جميعا. ويروى أن النعمان قال فى ذلك هذه الأبيات:

يابن أبى سفيان ما مثلنا
جار عليه ملك أو أميرُ
اذكر بنا مقدمَ أفراسنا
بالحِنْو إذا أنت إلينا فقيرُ
واذكر غداة الساعدى الذى
آثركم بالأمر فيها بشير
فاحذر عليهم مثل بدر وقد
مر بكم يومٌ ببدر عسير
إن ابن حسان له ثائر
فأعطه الحق تصح الصدور
ومثل أيام لنا شتَّت
ملكا لكم أَمْرُكَ فيها صغير
أما ترى الأزْد وأشياعها
تجول خزرًا كاظمات تَزَيرُ
يصول حولى منهمُ معشرٌ
إن صلتَ صالوا وهُمُ لى نصير
يأبى لنا الضيم فلا نُعتلى
عزٌ منيعٌ وعديد كثير
وعنصرٌ فى عز جرثومة
عادية تَنْقَل عنها الصخور

وانتهى أمر معاوية إلى مروان، فضرب أخاه خمسين سوطًا، واستعفى عبد الرحمن بن حسان فى الباقى فعفا. ولكنه أخذ يذيع فى المدينة أن مروان قد ضربه حد الحر مائة سوط وضرب أخاه حد العبد خمسين. فشقت هذه المقالة على عبد الرحمن بن الحكم وأقبل على أخيه فطلب إليه أن يتم عليه المائة ففعل. واتصل الهجاء بين الرجلين.

ولقد يستطيع الكاتب فى التاريخ السياسى أن يضع كتاباً خاصاً ضخماً فى هذه العصبية بين قريش والأنصار، وما كان لها من التأثير فى حياة المسلمين أيام بنى أمية، لا نقول فى المدينة ومكة ودمشق، بل نقول فى مصر وأفريقيا والأندلس. ويستطيع الكاتب فى تاريخ الأدب أن يضع سفرا مستقلا فى ما كان لهذه العصبية بين قريش والأنصار من التأثير فى شعر الفريقين الذى قالوه فى الإسلام، وفى الشعر الذى انتحله الفريقان على شعرائهما فى الجاهلية. هذا دون أن يتجاوز المؤرخ السياسى أو الأدبى الخصومة بين قريش والأنصار، فكيف إذا تجاوزها إلى الخصومة بين القبائل الأخرى! ذلك أن العصبية لم تكن مقصورة على أهل مكة والمدينة، ولكنها تجاوزتهم الى العرب كافة، فتعصبت العدنانية على اليمانية؛ وتعصبت مضر على بقية عدنان؛ وتعصبت ربيعة على مضر. وانقسمت مضر نفسها فكانت فيها العصبية القيسية والتميمية والقرشية. وانقسمت ربيعة فكانت فيها عصبية تغلب وعصبية بكر. وقل مثل ذلك فى اليمن؛ فقد كانت للأزد عصبيتها، ولحمير عصبيتها، ولقضاعة عصبيتها.

وكانت كل هذه العصبيات تتشعب وتتفرع وتمتد أطرافها وتتشكل بأشكال الظروف السياسية والإقليمية التى تحيط بها؛ فلها شكل فى الشام، وآخر فى العراق، وثالث فى خراسان، ورابع فى الأندلس. وأنت تعلم حق العلم أن هذه العصبية هى التى أزالت سلطان بنى أمية؛ لأنهم عدلوا عن سياسة النبىّ التى كانت تريد محو العصبيات، وأرادوا أن يعتزوا بفريق من العرب على فريق. قوّوا العصبية ثم عجزوا عن ضبطها، فأدالت منهم، بل أدالت من العرب للفرس.

في الشعر الجاهلي

وإذا كان هذا تأثير العصبية في الحياة السياسية وقد رأيت طرفا يسيرا من تأثيرها في الشعر والشعراء، فأنت تستطيع أن تتصور هذه القبائل العربية في هذا الجهاد السياسي العنيف، تحرص كل واحدة منها على أن يكون قديمها في الجاهلية خير قديم، وعلى أن يكون مجدها في الجاهلية رفيعًا مؤثلا بعيد العهد. وقد أرادت الظروف أن يضيع الشعر الجاهلي، لأن العرب لم تكن تكتب شعرها بعد، وإنما كانت ترويه حفظا. فلما كان ما كان في الإسلام من حرب الردة ثم الفتوح ثم الفتن، قتل من الرواة والحفاظ خلق كبير. ثم اطمأنت العرب في الأمصار أيام بني أمية وراجعت شعرها، فإذا أكثره قد ضاع، وإذا أقله قد بقي. وهي بعد في حاجة إلى الشعر تقدمه وقوداً لهذه العصبية المضطرمة. فاستكثرت من الشعر وقالت منه القصائد الطوال وغير الطوال ونحلتها شعراءها القدماء.

ليس هذا شيئًا نفترضه نحن أو نستنبطه استنباطاً، وإنما هو شيء كان يعتقده القدماء أنفسهم. وقد حدثنا به محمد بن سلام في كتابه «طبقات الشعراء». وهو يحدثنا بأكثر من هذا؛ يحدثنا بأن قريشاً كانت أقل العرب شعراً في الجاهلية، فاضطرها ذلك إلى أن تكون أكثر العرب انتحالا للشعر في الإسلام. وابن سلام يحدثنا عن يونس بن حبيب أنه نقل عن أبي عمرو بن العلاء أنه كان يقول: ما بقي لكم من شعر الجاهلية إلا أقله ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير.

ولابن سلام مذهب من الاستدلال لإثبات أن أكثر الشعر قد ضاع لا بأس بأن نلم به إلمامة قصيرة. فهو يرى أن طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص من أشهر الشعراء الجاهليين وأشدهم تقدما. وهو يرى أن الرواة الصحيحين لم يحفظوا لهذين الشاعرين إلا قصائد بقدر عشر. فهو يقول: إن لم يكن هذان الشاعران قد قالا إلا ما يحفظ لهما فهما لا يستحقان هذه الشهرة وهذا التقدم؛ وإذن فقد قالا شعراً كثيراً ولكنه ضاع، ولم يبق منه إلا هذا القليل. وشق على الرواة أو على غير الرواة ألا يروى لهذين الشاعرين إلا قصائد بقدر عشر فأضافوا إليهما ما لم يقولا، وحمل عليهما كما يقول ابن سلام حمل كثير.

ولكن ابن سلام لا يقف عند هذا الحد، بل هو ينقد ما كان يرويه ابن إسحاق وغيره من أصحاب السير من الشعر يضيفونه إلى عاد وثمود وغيرهم، ويؤكد أن هذ الشعر منحول مختلق. وأي دليل على ذلك أوضح من هذه النصوص القرآنية التي تثبت أن الله قد أباد عاداً وثمود ولم يبق منهم باقية!

وسنعرض بعد قليل لهذا النحو من شعر عاد وثمود وغير عاد وثمود. ولكننا إنما ذكرناه الآن لنبين كيف كان القدماء يتبينون كما نتبين ويحسون كما نحس أن هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين أكثره منحول، لأسباب منها السياسي ومنها غير السياسي. كان القدماء يتبينون هذا. ولكن مناهجهم في النقد كانت أضعف من مناهجنا؛ فكانوا يبدءون ثم يقصرون عن الغاية. ومن هنا زعم ابن سلام أنه يستطيع أن يروى لنا شيئًا من أولية الشعر العربي. فروى أبياتاً تنسب لجذيمة الأبرش، وأخرى تنسب لزهير ابن جناب، ونحو هذا وسترى أننا نحن لا نستطيع أن نقبل هذا الشعر، كما أن ابن سلام لم يستطع أن يقبل شعر عاد وثمود.

ومهما يكن من شيء فإن هذا الفصل الطويل ينتهي بنا إلى نتيجة نعتقد أنها لا تقبل الشك، وهي أن العصبية وما يتصل بها من المنافع السياسية قد كانت من أهم الأسباب التي حملت العرب على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين. وقد رأيت أن القدماء قد سبقونا إلى هذه النتيجة. وأريد أن ترى أنهم قد شقوا بها شقاء كثيراً. فابن سلام يحدثنا بأن أهل العلم قادرون على أن يميزو الشعر الذي ينتحله الرواة في سهولة، ولكنهم يجدون مشقة وعسراً في تمييز الشعر الذي ينتحله العرب أنفسهم، ونحن لا نقف عند استخلاص هذه النتيجة وتسجيلها، وإنما نستخلص منها قاعدة علمية وهي أن مؤرخ الآداب مضطر حين يقرأ الشعر الذي يسمى جاهليا أن يشك في صحته كلما رأى شيئاً من شأنه تقوية العصبية أو تأييد فريق من العرب على فريق. ويجب أن يشتد هذا الشك كلما كانت القبيلة أو العصبية التي يؤيدها هذا الشعر قبيلة أو عصبية قد لعبت - كما يقولون - دوراً في الحياة السياسية للمسلمين.

***

- ٣ -

الدين وانتحال الشعر

ولم تكن العواطف والمنافع الدينية أقل من العواطف والمنافع السياسية أثراً في تكلف الشعر وانتحاله وإضافته إلى

في الشعر الجاهلي

الجاهليين، لا نقول في العصور المتأخرة وحدها، بل فيها وفي العصر الأموي أيضا. وربما ارتقى عصر الانتحال المتأثر بالدين إلى أيام الخلفاء الراشدين أيضًا. ولو أن لدينا من سعة الوقت وفراغ البال ما يحتاج إليه هذا الموضوع للهونا وألهينا القارئ بنوع من البحث لا يخلو من فائدة علمية أدبية قيمة، وهو أن نضع تاريخًا لهذا الانتحال المتأثر بالدين.

فنحن نرى أنه تشكل أشكالا مختلفة دعت إليها الظروف المختلفة التي أحاطت بالحياة الدينية للعرب خاصة وللمسلمين عامة. فكان هذا الانتحال في بعض أطواره يقصد به إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبي؛ وكان هذا النوع موجها إلى عامة الناس. وأنت تستطيع أن تحمل على هذا كل ما يروى من هذا الشعر الذي قيل في الجاهلية ممهداً لبعثة النبيّ وكل ما يتصل به من هذه الأخبار والأساطير التي تروى لتقنع العامة بأن علماء العرب وكهانهم وأحبار اليهود ورهبان النصارى كانوا ينتظرون بعثة نبي عربي يخرج من قريش أو من مكة. وفي سَيرة ابن هشام وغيرها من كتب التاريخ والسير ضروب كثيرة من هذا النوع. وأنت تستطيع أن تحمل على هذا لوناً آخر من الشعر المنتحل لم يضف إلى الجاهليين من عرب الإنس وإنما أضيف إلى الجاهليين من عرب الجن. فقد يظهر أن الأمة العربية لم تكن أمة من الناس الذين ينتسبون إلى آدم ليس غير، وإنما كان بإزاء هذه الأمة الإنسية أمة أخرى من الجن كانت تحيا حياة الأمة الإنسية وتخضع لما تخضع له من المؤثرات، وتحس مثلما تحس، وتتوقع مثل ما تتوقع. وكانت تقول الشعر، وكان شعرها أجود من شعر الإنس؛ بل كان شعراؤها هم الذين يلهمون شعراء الإنس فأنت تعرف قصة عبيد وهبيد. وأنت تعرف أن الأعراب والرواة قد لهوا بعد الإسلام بتسمية الشياطين الذين كانوا يلهمون الشعراء قبل النبوة وبعدها. وفي القرآن سورة تسمى «سورة الجن» أنبأت بأن الجن استمعوا للنبيّ وهو يتلو القرآن فلانت قلوبهم وآمنوا بالله وبرسوله، وعادوا فأنذروا قومهم ودعوهم إلى الدين الجديد. وهذه السورة تنبئ أيضًا بأن الجن كانوا يصعدون في السماء يسترقون السمع، ثم يهبطون وقد ألموا إلمامًا يختلف قوة وضعفاً بأسرار الغيب؛ فلما قارب زمن النبوة حيل بينهم وبين استراق السمع فرجموا بهذه الشهب وانقطعت أخبار السماء عن أهل الأرض حينا. فلم يكد القصاص والرواة يقرءون هذه السورة وما يشبهها من الآيات التي فيها حديث عن الجن حتى ذهبوا في تأويلها كل مذهب واستغلوها استغلالا لا حد له، وأنطقوا الجن بضروب من الشعر وفنون من السجع، ووضعوا على النبيّ نفسه أحاديث لم يكن بدّ منها لتأويل آيات القرآن على النحو الذي يريدونه ويقصدون إليه.

وأعجب من هذا أن السياسة نفسها قد اتخذت الجن أداة من أدواتها وأنطقتها بالشعر في العصر الإسلامي نفسه. فقد أشرنا في الفصل السابق إلى ما كان من قتل سعد بن عبادة، ذلك الأنصاري الذي أبى أن يذعن بالخلافة لقريش، وقلنا إنهم تحدثوا أن الجن قتلته. وهم لم يكتفوا بهذا الحديث، وإنما رووا شعراً قالته الجن تفتخر فيه بقتل سعد بن عبادة هذا:

قد قتلنا سيد الخزرج سعدَ بن عباده
ورميناه بسهمين فلم نخطئ فؤاده

وكذلك قالت الجن شعراً رثت فيه عمر بن الخطاب:

أبعد قتيل بالمدينة أظلمتْ
له الأرض تهتز العضاهُ بأسوق
جزى الله خيراً من إمام وباركت
يد الله في ذاك الأديم الممزق
فمن يسع أو يركب جناحي نعامة
ليدرك ما حاولت بالأمس يُسبَقِ
قضيت أموراً ثم غادرت بعدها
بوائق في أكمامها لم تُفتَّقِ
وما كنت أخشى أن تكون وفاتُه
بكفَّيْ سَبَنْتَى أزرقَ العينِ مطرقِ

والعجب أن أصحاب الرواية مقتنعون بأن هذا الكلام من شعر الجن. وهم يتحدثون في شيء من الإنكار والسخرية بأن الناس قد أضافوا هذا الشعر إلى الشماخ بن ضرار.

ولنعد إلى ما نحن فيه فقد أظهرناك على نحو من انتحال الشعر على الجن والإنس باسم الدين. والغرض من هذا الانتحال - فيما نرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كل شيء، ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبيّ في رسالته أنه كان منتظرا قبل أن يجيء بدهر طويل، تحدثت بهذا الانتظار شياطين الجن وكهان الإنس وأحبار اليهود ورهبان النصارى.

فى الشعر الجاهلى

وكما أن القصاص والمنتحلين قد اعتمدوا على الآيات التى ذكرت فيها الجن ليخترعوا ما اخترعوا من شعر الجن وأخبارهم المتصلة بالدين فهم قد اعتمدوا على القرآن أيضا فيما رووا وانتحلوا من الأخبار والأشعار والأحاديث التى تضاف إلى الأخبار والرهبان. فالقرآن يحدثنا بأن اليهود والنصارى يجدون النبىّ مكتوباً عندهم فى التوراة والإنجيل. وإذن فيجب أن تخترع القصص والأساطير وما يتصل بها من الشعر ليثبت أن المخلصين من الأحبار والرهبان كانوا يتوقعون بعثة النبىّ ويدعون الناس إلى الإيمان به حتى قبل أن يظل الناس زمانه.

ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته الى الجاهليين، وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبىّ من ناحية أسرته ونسبه فى قريش. فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبىّ يجب أن يكون صفوة بنى هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى، وأن تكون قصى صفوة قريش. وقريش صفوة مضر، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية كلها . وأخذ القُصاص يجتهدون فى تثبيت هذا النوع من التصفية والتنقية وما يتصل منه بأسرة النبى خاصة، فيضيفون الى عبدالله وعبد المطلب وهاشم وعبد مناف وقصى من الأخبار ما يرفع شأنهم ويعلى مكانتهم ويثبت تفوقهم على قومهم خاصة وعلى العرب عامة. وأنت تعلم أن طبيعة القصص عند العرب تستتبع الشعر، ولا سيما إذا كانت العامة هى التى تراد بهذا القصص.

وهنا تتظاهر العواطف الدينية والعواطف السياسية على انتحال الشعر. فقد أرادت الظروف أن تكون الخلافة والملك فى قريش رهط النبىّ، وأن تختلف قريش حول هذا الملك، فيستقّر حينا فى بنى أمية وينتقل منهم إلى بنى هاشم رهط النبىّ الأدنين. ويشتد التنافس بين أولئك وهؤلاء، ويتخذ أولئك وهؤلاء القصص وسيلة من وسائل الجهاد السياسى. فأما فى أيام بنى أمية فيجتهد القصاص فى إثبات ما كان لأمية من مجد فى الجاهلية. وأما فى أيام العباسيين فيجتهد القصاص فى إثبات ما كان لبنى هاشم من مجد فى الجاهلية. وتشتد الخصومة بين قصاص هذين الحزبين السياسيين، وتكثر الروايات والأخبار والأشعار.

ثم لا يقتصر الأمر على هذين الصنوين من بنى عبد مناف، فالأرستقراطية القرشية كلها طموحة إلى المجد حريصة على أن يكون لها حظ منه فى قديمها كما أن لها حظاً منه فى حديثها. وإذن فالبطون القرشية على اختلافها تنتحل الأخبار والأشعار وتغرى القصاص وغير القصاص بانتحالها. ولا أصل لهذا كله إلا أن قريشاً رهط النبىّ من ناحية، وأن الملك قد استقر فيها من ناحية أخرى. فانظر إلى تعاون العواطف الدينية والسياسية على انتحال الشعر أيام بنى أمية وبنى العباس.

ولست فى حاجة الى أن أضرب لك الأمثال. فأنت تستطيع أن تنظر فى سيرة ابن هشام وغيرها من كتب السير والتاريخ لترى من هذا كله الشىء الكثير.

وإنما أضرب لك مثلا واحداً يوضح ما ذهبت اليه من أن بطون قريش كانت تحث على انتحال الشعر منافسة للأسرة المالكة أموية كانت أو هاشمية. وهذه القصة التى سأرويها تمس رهط بنى مخزوم من قريش، وهى تعطيك مثلا صادقا قويا لحرص قريش على انتحال الشعر لا تتحّرج فى ذلك ولا ترعى فيه صدقاً ولا ديناً.

تحدّث صاحب الأغانى بإسناد له عن عبد العزيز بن أبى نهشل قال: قال لى أبو بكر بن عبد الرحمن ابن الحارث ابن هشام وجئته أطلب منه مغرماً: ياخال هذه أربعة آلاف درهم وأنشدْ هذه الأبيات الأربعة وقل سمعت حساناً ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ فقلت أعوذ بالله أن أفترى على الله ورسوله، ولكن إن شئت أن أقول سمعت عائشة تنشدها فعلت. فقال: لا،إلا أن تقول سمعت حساناً ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم ورسول الله صلى الله عليه وسلم جالس؛ فأبى علىّ وأبيت عليه. فأقمنا لذلك لا نتكلم عدّة ليال. فأرسل إلى فقال قل أبياتاً تمدح بها هشامًا ـ يعنى ابن المغيرة ـ وبنى أمية؛ فقلت سمهم لى؛ فسماهم، وقال اجعلها فى عكاظ واجعلها لأبيك؛ فقلت:

ألا لله قوّم و
لدتْ أختُ بنى سهم
هشام وأبو عبد
مناف مِدْرَهُ الخصم
وذو الرمحين أشباك
على القوة والحزم

فى الشعر الجاهلى

فـــهـــذان يذودان
وذا عن كَــــثَبٍ يرمى
أســــود تزدهى الأقــــرا
ن مناعـــــون للـهـــضـم
وهـــم يـــوم عـــكــــاظ
منعـوا الناس من الهَـزْم
وهم من ولدوا أَشْــبـــوا
بسـر الحـسب الضـخـم
فـــإنْ أحلف وبيت لله
لا أحـلـفْ عـلـى إثـم
لما مـن أخـــــوة تبنى
قـــصـــور الشـام والردم
بـأزكـى مـن بـنـى ريـطـة
أو أوزَن فـــى الحِـلـــمِ

قال: ثم جئت فقلت: هذه قالها أبى؛ فقال لا، ولكن قل قالها ابن الزبعرى؛ قال فهى إلى الآنَ منسوبة فى كتب الناس إلى ابن الزبعرى.

فانظر إلى عبدالرحمن ابن الحارث ابن هشام كيف أراد صاحبه على أن يكذب وينتحل الشعر على حسان؛ ثم لا يكفيه هذا الانتحال حتى يذيع صاحبه أنه سمع حسانا ينشد هذا الشعر بين يدى النبى، كل ذلك بأربعة الآلاف درهم. ولكن صاحبنا كره أن يكذب على النبىّ بهذا المقدار، واستباح أن يكذب على عائشة. وعبد الرحمن لا يرضيه إلا الكذب على النبىّ؛ فاختصما. وكلاهما شديد الحاجة إلى صاحبه، هذا يريد شعراً لشاعر معروف، والآخر يريد المال؛ فيتفقان آخر الأمر على أن ينحل الشعر عبد الله بن الزبعرى شاعر قريش. ومثل هذا كثير.

نحو آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وهو هذا الذى يلجأ اليه القُصاص لتفسير ما يجدونه مكتوباً فى القرآن من أخبار الأمم القديمة البائدة كعاد وثمود ومن إليهم. فالرواة يضيفون إليهم شعراً كثيراً. وقد كفانا ابن سلام نقده وتحليله حين جد فى طبقات الشعراء فى إثبات أن هذا الشعر وما يشبهه مما يضاف إلى تبع وحمير موضوع منتحل، وضعه ابن إسحاق ومن إليه من أصحاب القصص. وابن إسحاق ومن إليه من أصحاب القصص لا يكتفون بالشعر يضيفونه إلى عاد وثمود وتبع وحمير، وإنما هم يضيفون الشعر إلى آدم نفسه، فهم يزعمون أنه رثى هابيل حين قتله أخوه قابيل. ونظن أن من الإطالة والإملال أن نقف عند هذا النحو من السخف.

ونحو آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر، وذلك حين ظهرت الحياة العلمية عند العرب بعد أن اتصلت الأسباب بينهم وبين الأمم المغلوبة. فأرادوا هم أو الموالى أو أولئك وهؤلاء أن يدرسوا القرآن درسا لغوياً ويثبتوا صحة ألفاظه ومعانيه. ولأمر ما شعروا بالحاجة إلى إثبات أن القرآن كتاب عربى مطابق فى ألفاظه للغة العرب. فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشىء من شعر العرب يثبت أن هذه الكلمة القرآنية عربية لا سبيل إلى الشك فى عربيتها. وأنت توافقنى فى غير مشقة على أن من العسير كما قدمت فى الكتاب الأول أن نطمئن إلى كل هذا الشعر الذى يستشهد به الرواة والمفسرون على ألفاظ القرآن ومعانيه. وقد عرفت رأينا فى ذلك وفى قصة عبدالله بن عباس ونافع ابن الأزرق، فلا حاجة إلى أن نعيد القول فيه. وإنما نعيد شيئاً واحداً وهو أننا نعتقد أنه إذا كان هناك نص عربى لا تقبل لغته شكاً ولا ريباً وهو لذلك أوثق مصدر للغة العربية فهو القرآن. وبنصوص القرآن وألفاظه يجب أن نستشهد على صحة ما يسمونه الشعر الجاهلى بدل أن نستشهد بهذا الشعر على نصوص القرآن.

ولست أفهم كيف يمكن أن يتسرب الشك إلى عالم جاد فى عربية القرآن واستقامة ألفاظه وأساليبه ونظمه على ما عرف العرب أيام النبىّ من لفظ ونظم وأسلوب! وإنما هناك مسألة أخرى وهى أن العلماء وأصحاب التأويل من الموالى بنوع خاص لم يتفقوا فى كثير من الأحيان على فهم القرآن وتأويل نصوصه، فكانت بينهم خصومات فى التأويل والتفسير. وعن هذه الخصومات نشأت خصومات أخرى بين الفقهاء وأصحاب التشريع.

وهنا نوع جديد من تأثير الدين فى انتحال الشعر. فهذه الخصومات بين العلماء كان لها تأثير غير قليل فى مكانة العالم وشهرته ورأى الناس فيه وثقة الأمراء والخلفاء بعلمه. ومن هنا كان هؤلاء العلماء حراصًا على أن يظهروا دائماً مظهر المنتصرين فى خصوماتهم الموفقين إلى الحق والصواب فيما يذهبون إليه من رأى. وأى شىء يتيح لهم هذا مثل الاستشهاد، بما قالته العرب قبل نزول القرآن! وقد كثر استغلالهم لهذا

في الشعر الجاهلي

الاستشهاد، فاستشهدوا بشعر الجاهليين على كل شيء،وأصبحت قراءة الكتب الأدبية واللغوية وكتب التفسير والمقالات تترك في نفسك أثراً قوياً وصورة غريبة لهذا الشعر العربي الجاهلي، حتى ليخيل إليك أن أحد هؤلاء العلماء على اختلاف ما كان ينظر فيه من فروع العلم لم يكن عليه إلا أن يمد يده إذا احتاج فيظفر بما شاء الله من كلام العرب قبل الإسلام، كأن كلام العرب قبل الإسلام قد وعى كل شيء وأحصى كل شيء. هذا، وهم مجمعون على أن هؤلاء الجاهليين الذين قالوا في كل شيء كانوا جهلة غلاظاً فظاظاً. أفترى إلى هؤلاء الجهال الغلاظ يستشهد بجهلهم وغلظتهم على ما انتهت إليه الحضارة العباسية من علم ودقة فنية! فالمعتزلة يثبتون مذاهبهم بشعر العرب الجاهليين. وغير المعتزلة من أصحاب المقالات ينقضون آراء المعتزلة معتمدين على شعر الجاهليين. وما أرى إلا أنك ضاحك مثلي أمام هذا الشطر الذي رواه بعض المعتزلة ليثبت أن كرسي الله الذي وسع السموات والأرض هو علمه؛ وهذا الشطر هو قول الشاعر (المجهول طبعاً):

«ولا بكرسي علم الله مخلوق».

وكذلك أصحاب العلم على الجاهليين كثير لا سبيل إلى إحصائه أو استقصائه. فهو ليس مقصوراً على رجال الدين وأصحاب التأويل والمقالات ورجال اللغة وأهل الأدب، وإنما هو يجاوزهم إلى غيرهم من الذين قالوا في العلم مهما يكن الموضوع الذي تناولوه.

لأمر ما كان البدع في العصر العباسي عند فريق من الناس أن يرد كل شيء إلى العرب حتى الأشياء التي استحدثت أو جاء بها المغلوبون من الفرس والروم وغيرهم. وإذا كان الأمر كذلك فليس لانتحال الشعر على الجاهليين حد. وأنت إذا نظرت في كتاب الحيوان للجاحظ رأيت من هذا الانتحال ما يقنعك ويرضيك.

ولكني لا أريد أن أبعد عما أنا فيه من تأثير العواطف والمنافع الدينية في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين. وقد رأينا إلى الآن فنوناً من هذا التأثير؛ ولكننا لم نصل بعد إلى أعظم هذه الفنون كلها خطراً وأبعدها أثراً وأشدها عبثاً بعقول القدماء والمحدثين، وهو هذا النوع الذي ظهر عندما استؤنف الجدال في الدين بين المسلمين وأصحاب الملل الأخرى، ولاسيما اليهود والنصارى. هذا الجدل الذي قوي بين النبيّ وخصومه، ثم هدأ بعد أن تم انتصار النبي على اليهود والوثنيين في بلاد العرب، وانقطع أو كاد ينقطع أيام الخلفاء الراشدين؛ لأن الكلمة في أيام هؤلاء الخلفاء لم تكن للحجة ولا للسان، وإنما كانت لهذا السيف الذي أزال سلطان الفرس واقتطع من دولة الروم الشام وفلسطين ومصر وقسماً من أفريقيا الشمالية. فلما انتهت هذه الفتوح واستقر العرب في الأمصار واتصلت الأسباب بينهم وبين المغلوبين من النصارى وغير النصارى استؤنف هذا الجدال وأخذ صورة أقرب إلى النضال منها إلى أي شيء آخر. وذهب المجادلون في هذا النوع من الخصومة مذاهب لا تخلو من غرابة نحب أن نشير إلى بعضها في شيء من الإيجاز.

أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبيّ، وأن خلاصة الدين الإسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل. فليس غريباً أن نجد قبل الإسلام قوماً يدينون بالإسلام أخذوه من هذه الكتب السماوية التي أوحيت قبل القرآن. والقرآن يحدثنا عن هذه الكتب، فهو يذكر التوراة والإنجيل ويجادل فيهما اليهود والنصارى. وهو يذكر غير التوراة والإنجيل شيئاً آخر هو صحف إبراهيم. ويذكر غير دين اليهود والنصارى ديناً آخر هو ملة إبراهيم، هو هذه الحنيفية التي لم نستطع إلى الآن أن نتبين معناها الصحيح. وإذ كان اليهود قد استأثروا بدينهم وتأويله، وكان النصارى قد استأثروا بدينهم وتأويله، وكان القرآن قد وقف من أولئك وهؤلاء موقف من ينكر عليهم صحة ما يزعمون، فطعن في صحة ما بين أيديهم من التوراة والإنجيل واتهمهم بالتحريف والتغيير، ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها، فقد أخذ المسلمون يردون الإسلام في خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذي هو أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى.

وشاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم. ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرفت إلى عبادة الأوثان. ولم يحتفظ بدين إبراهيم إلا أفراد قليلون يظهرون من حين إلى حين.

فى الشعر الجاهلى

وهؤلاء الأفراد يتحدثون فنجد من أحاديثهم ما يشبه الإسلام. وتأويل ذلك يسير، فهم أتباع إبراهيم، ودين إبراهيم هو الإسلام. وتفسير هذا من الوجهة العلمية يسير أيضاً، فأحاديث هؤلاء الناس قد وضعت لهم وحملت عليهم حملا بعد الإسلام، لا لشىء إلا ليثبت أن للإسلام فى بلاد العرب قدْمةً وسابقة. وعلى هذا النحو تستطيع أن تحمل كل ما تجد من هذه الأخبار والأشعار والأحاديث التى تضاف إلى الجاهليين والتى يظهر بينها وبين ما فى القرآن من الحديث شبه قوى أو ضعيف.

وهنا نصل إلى مسألة عنى بها الباحثون عن تاريخ القرآن من الفرنج والمستشرقين خاصة، وهى تأثير المصادر العربية الخالصة فى القرآن. فقد كان هؤلاء الباحثون يرون أن القرآن تأثر باليهودية والنصرانية ومذاهب أخرى بين بين كانت شائعة فى البلاد العربية وما جاورها. ولكنهم رأوا أن يضيفوا إلى هذه المصادر مصدراً عربياً خالصاً، والتمسوا هذا المصدر من شعر العرب الجاهليين، ولاسيما الذين كانوا يتمنعون منهم. وزعم الأستاذ (كليمان هوار) ـ فى فصل طويل نشرته له المجلة الأسيوية سنة ١٨٠٤ ـ أنه قد ظفر من ذلك بشىء قيم واستكشف مصدراً جديداً من مصادر القرآن، هذا الشىء القيم وهذا المصدر الجديد هو شعر أمية بن أبى الصلْت. وقد أطال الأستاذ (هوار) فى هذا البحث وقارن بين هذا الشعر الذى ينسب إلى أمية ابن أبى الصلت وبين آيات من القرآن، وانتهى من هذه المقارنة إلى نتيجتين:

(الأولى) أن هذا الشعر الذى ينسب لأمية ابن أبى الصلت صحيح، لأن هناك فروقاً بين ما جاء فيه وما جاء فى القرآن من تفصيل بعض القصص، ولو كان منتحلا لكانت المطابقة تامة بينه وبين القرآن. وإذا كان هذا الشعر صحيحًا، فيجب فى رأى الأستاذ (هوار) أن يكون النبىّ قد استعان به قليلا أو كثيراً فى نظم القرآن.

(الثانية) أن صحة هذا الشعر واستعانة النبى به فى نظم القرآن قد حملتا المسلمين على محاربة شعر أمية ابن أبى الصلت ومحوه ليستأثر القرآن بالجدة وليصح أن النبى قد انفرد بتلقى الوحى من السماء. وعلى هذا النحو استطاع الأستاذ (هوار) أو خيّل إليه أنه استطاع أن يثبت أن هناك شعراً جاهليًا صحيحاً، وأن هذا الشعر الجاهلى قد كان له أثر فى القرآن. ومع أنى من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ (هوار) وبطائفة من أصحابه المستشرقين وبما ينتهون إليه فى كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة فى تاريخ الأدب العربى وبالمناهج التى يتخذونها للبحث، فإنى لا أستطيع أن أقرأ مثل هذا الفصل الذى أشرت إليه آنفًا دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً فى مواقف لا صلة بينها وبين العلم. وليس يعنينى هنا أن يكون القرآن قد تأثر بشعر أمية أو لا يكون، فأنا لا أؤرخ القرآن، وأنا لا أذود عنه ولا أتعرض للوحى وما يتصل به، ولا للصلة بين القرآن وما كان يتحدث به اليهود والنصارى. كل ذلك لا يعنينى الآن. وإنما الذى يعنينى هو شعر أمية بن أبى الصلت وأمثاله من الشعراء.

والغريب من أمر المستشرقين فى هذا الموضوع وأمثاله أنهم يشكون فى صحة السيرة نفسها ويتجاوز بعضهم الشك إلى الجحود، فلا يرون فى السيرة مصدراً تاريخياً صحيحاً، وإنما هى عندهم كما ينبغى أن تكون عند العلماء جميعاً: طائفة من الأخبار والأحاديث تحتاج إلى التحقيق والبحث العلمى الدقيق ليمتاز صحيحها من منتحلها. هم يقفون هذا الموقف العلمى من السيرة ويغلون فى هذا الموقف؛ ولكنهم يقفون من أمية بن أبى الصلت وشعره موقف المستيقن المطمئن، مع أن أخبار أمية ليست أدنى إلى الصدق ولا أبلغ فى الصحة من أخبار السيرة. فما سر هذا الاطمئنان الغريب إلى نحو من الأخبار دون النحو الآخر؟ أيمكن أن يكون المستشرقون أنفسهم لم يبرءوا من هذا التعصب الذى يرمون به الباحثين من أصحاب الديانات؟ أما أنا فلست مستشرقًا ولست رجلا من رجال الدين. وإنما أريد أن أقف من شعر أمية بن أبى الصلت نفس الموقف العلمى الذى وقفته من شعر الجاهليين جميعًا. وحسبى أن شعر أمية ابن أبى الصلت لم يصل إلينا إلا من طريق الرواية والحفظ لأشك فى صحته كما شككت فى صحة شعر امرئ القيس والأعشى وزهير، وإن لم يكن لهم من النبىّ موقف أمية بن أبى الصلت.

ثم إن هذا الموقف نفسه يحملنى على أن أرتاب الارتياب كله فى شعر أمية ابن أبى الصلت؛ فقد وقف أمية من النبىّ موقف الخصومة: هجا أصحابه وأيدّ مخالفيه ورثى أهل بدر من المشركين. وكان هذا وحده يكفى لينهى عن رواية شعره، وليضيع هذا الشعر كما ضاعت

فى الشعر الجاهلى

الكثرة المطلقة من الشعر الوثنى الذى هجى فيه النبىّ وأصحابه حين كانت الخصومة شديدة بينهم وبين مخالفيهم من العرب الوثنيين واليهود. وليس يمكن أن يكون من الحق فى شىء أن النبىّ نهى عن رواية شعر أمية لينفرد بالعلم والوحى وأخبار الغيب. فما كان شعر أمية ابن أبى الصلت إلا شعراً كغيره من الشعر لا يستطيع أن ينهض للقرآن كما لم يستطع غيره من الشعر أن ينهض للقرآن. وما كان علم أمية بن أبى الصلت بأمور الدين إلا كعلم أحبار اليهود ورهبان النصارى. وقد ثبت النبى لأولئك وهؤلاء واستطاع أن يغلبهم على عقول العرب بالحجة مرة وبالسيف مرة أخرى. فأمر النبىّ مع أمية بن أبى الصلت كأمره مع هؤلاء الشعراء الكثيرين الذين هجوه وناهضوه وألبّوا عليه.

ومن هنا تستطيع أن تفهم ما يروى من أن النبى أُنشد شيئًا من شعر أمية فيه دين وتحنف فقال: «آمن لسانه وكفر قلبه». آمن لسانه لأنه كان يدعو إلى مثل ما كان يدعو إليه النبىّ، وكفر قلبه لأنه كان يظاهر المشركين على صاحب هذا الدين الذى كان يدعو إليه. فأمره كأمر هؤلاء اليهود الذين أيدوا النبىّ وادعوه، حتى إذا خافوه على سلطانهم السياسى والاقتصادى والدينى ظاهروا عليه المشركين من قريش.

ليس إذاً شعر أمية بن أبى الصلت بدْعًا فى شعر المتحنفين من العرب أو المتنصرين والمتهودين منهم. وليس يمكن أن يكون المسلمون قد تعمدوا محوه؛ إلا ما كان منه هجاء للنبى وأصحابه ونعيًا على الإسلام؛ فقد سلك المسلمون فيه مسلكهم فى غيره من الشعر الذى أُهمل حتى ضاع.

ولكن فى شعر أمية بن أبى الصلت أخباراً وردت فى القرآن كأخبار ثمود وصالح والناقة والصيحة. ويرى الأستاذ (هوار) أن ورود هذه الأخبار فى شعر أمية مخالفة بعض المخالفة لما جاء فى القرآن دليل على صحة هذا الشعر من جهة، وعلى أن النبىّ قد استقى منه أخباره من جهة أخرى.

ولست أدرى قيمة هذا النحو من البحث. فمن الذى زعم أن ما جاء فى القرآن من الأخبار كان كله مجهولا قبل أن يجىء به القرآن؟ ومن الذى يستطيع أن ينكر أن كثيراً من القصص القرآنى كان معروفًا بعضه عند اليهود وبعضه عند النصارى وبعضه عند العرب أنفسهم،وكان من اليسير أن يعرفه النبىّ، كما كان من اليسير أن يعرفه غير النبىّ من المتصلين بأهل الكتاب. ثم كان النبىّ وأميّة متعاصرين. فلم يكون النبىّ هو الذى أخذ عن أمية ولا يكون أمية هو الذى أخذ عن النبىّ؟ ثم من الذى يستطيع أن يقول: إن من ينتحل الشعر ليحاكى القرآن ملزم أن يلائم بين شعره وبين نصوص القرآن؟ أليس المعقول أن يخالف بينهما ما استطاع ليخفى الانتحال ويوهم أن شعره صحيح لا تكلف فيه ولا تعمل؟ بلى!

ونحن نعتقد أن هذا الشعر الذى يضاف إلى أمية بن أبى الصلت وإلى غيره من المتحنفين الذين عاصروا النبى أو جاءوا قبله، إنما انتحل انتحالا. انتحله المسلمون ليثبتوا ـ كما قدمنا ـ أن للإسلام قدمة وسابقة فى البلاد العربية. ومن هنا لا نستطيع أن نقبل ما يضاف إلى هؤلاء الشعراء والمتحنفين إلا مع شىء من الاحتياط والشك غير قليل.

هذا شأن المسلمين. فأما غير المسلمين من أصحاب الديانات الأُخرى فقد نظروا فإذا لهم فى حياة الأمة العربية قبل الإسلام قديم. وفى الحق أن اليهود قد استعمروا جزءاً غير قليل من بلاد الحجاز فى المدينة وحولها وعلى طريق الشام. وفى الحق أيضًا أن اليهودية قد جاوزت الحجاز إلى اليمن. ويظهر أنها استقرت حيناً عند سراة اليمن وأشرافها، وأنها أثرت بوجه ما فى الخصومة التى كانت بين أهل اليمن وبين الحبشة، وهم نصارى. ثم فى الحق أن اليهودية قد استتبعت حركة اضطهاد للنصارى فى نجران ذكرها القرآن فى سورة البروج.

كل هذا حق لاشك فيه. وكل هذا ظاهر فى أخبار العرب وأساطيرهم، وهو ظاهر فى القرآن بنوع خاص؛ فليس قليلا ما يمس اليهود من سور القرآن وآياته. وأنت تعلم ما كان بين النبىّ واليهود من خصومة انتهت بإجلاء اليهود عن بلاد العرب أيام عمر بن الخطاب. وكان اليهود قد تعربوا حقًا، وكان كثير من العرب قد تهودوا. وليس من شك عندى فى أن الاختلاط بين اليهود وبين الأوس والخزرج قد أعد هاتين القبيلتين لقبول الدين الجديد وتأييد صاحبه.

هذا حال اليهود. فأما النصارى فقد انتشرت ديانتهم انتشاراً قويًا فى بعض بلاد العرب فيما يلى الشام حيث كان الغسانيون الخاضعون لسلطان الروم،

في الشعر الجاهلي

وفيما يلي العراق حيث كان المناذرة الخاضعون لسلطان الفرس، وفي نجران من بلاد اليمن التي كانت على اتصال بالحبش وهم نصارى.

ويظهر أن قبائل من العرب البادين تنصرت قبل الإسلام بأزمان تختلف طولا وقصراً. فنحن نعلم مثلا أن تغلب كانت نصرانية وأنها أثارت مسألة من مسائل الفقه. فالقاعدة أنه لا يقبل من العربي إلا الإسلام أو السيف؛ فأما الجزية فتقبل من غير العرب. ولكن تغلب قبلت منها الجزية، قبلها عمر فيما يقول الفقهاء.

تغلغلت النصرانية إذن كما تغلغلت اليهودية في بلاد العرب. وأكبر الظن أن الإسلام لو لم يظهر لانتهى الأمر بالعرب إلى اعتناق إحدى هاتين الديانتين. ولكن الأمة العربية كان لها مزاجها الخاص الذي لم يستقم لهذين الدينين والذي استتبع ديناً جديدًا أقل ما يوصف به أنه ملائم ملاءمة تامة لطبيعة الأمة العربية.

مهما يكن من شيء، فليس من المعقول أن ينتشر هذان الدينان في البلاد العربية دون أن يكون لهما أثر ظاهر في الشعر العربي قبل الإسلام. وقد رأيت أن العصبية العربية حملت العرب على أن ينتحلوا الشعر ويضيفوه إلى عشائرهم في الجاهلية بعد أن ضاع شعر هذه العشائر. فالأمر كذلك في اليهود والنصارى: تعصبوا لأسلافهم من الجاهليين وأبوا إلا أن يكون لهم شعر كشعر غيرهم من الوثنيين، وأبوا إلا أن يكون لهم مجد وسؤدد كما كان لغيرهم مجد وسؤدد أيضا، فانتحلوا كما انتحل غيرهم، ونظموا شعراً أضافوه إلى السموءل بن عادياء وإلى عدي بن زيد وغيرهما من شعراء اليهود والنصارى.

والرواة القدماء أنفسهم يحسون شيئًا من هذا فهم يجدون فيما ينسب إلى عدي بن زيد من الشعر سهولة ولينا لا يلائمان العصر الجاهلي، فيحاولون تعليل ذلك بالإقليم والاتصال بالفرس واصطناع الحياة الحضرية التي كان يصطنعها أهل الحيرة.

ونحن نجد مثل هذه السهولة في شعر اليهود، في شعر السموءل بنوع خاص. ولا نستطيع أن نعللها بمثل ما عللت به في شعر عدي. فقد كان السموءل - إن صحت الأخبار - يعيش عيشة خشنة أقرب إلى حياة السادة البادية منها إلى حياة أصحاب الحضر. ويحدثنا صاحب الأغاني بأن ولد السموءل انتحلوا قصيدة قافية أضافوها الى امرئ القيس وزعموا أنه مدح بها السموءل حين أودعه سلاحه في طريقه الى قسطنطينية. ونرجح نحن أن ولد السموءل هم الذين انتحلوا هذه القصيدة الرائية التي تضاف للأعشى والتي يقال إنه مدح بها شرحبيل بن السموءل في قصته المشهورة مع الكلبي.

فأنت ترى أن للعواطف الدينية على اختلافها وتنوع أغراضها مثل ما للعواطف السياسية من التأثير في انتحال الشعر وإضافته الى الجاهليين.

وإذا كان من الحق أن نحتاط في قبول الشعر الذي يظهر فيه تأثير ما للأهواء السياسية، فمن الحق أيضًا أن نحتاط في قبول الشعر الذي يظهر فيه تأثير ما للأهواء الدينية.

وأكبر الظن أن الشعر الذي يسمى جاهليا مقسم بين السياسة والدين، ذهبت هذه بشطر منه وذهب هذا بالشطر الآخر.

ولكن أسباب الانتحال ليست مقصورة على السياسة والدين بل هي تتجاوزهما إلى أشياء أخرى.

-٤-

القصص وانتحال الشعر

من هذه الأشياء شيء ليس دينًا ولاسياسة؛ ولكنه يتصل بالدين وبالسياسة اتصالا قويا، نريد به القصص الذي أشرنا إليه غير مرة فيما قدّمنا من القول.

فالقصص في نفسه ليس من السياسة ولا من الدين، وإنما هو فن من فنون الأدب العربي توسّط بين آداب الخاصة والآداب الشعبية. وكان مرآة للون من ألوان الحياة النفسية عند المسلمين. وأزهر في عصر غير قصير من عصور الأدب العربي الراقية، أزهر أيام بني أمية وصدرا من أيام بني العباس، حتى إذا كثر التدوين وانتشرت الكتب واستطاع الناس أن يلهوا بالقراءة دون أن يتكلفوا الانتقال إلى مجالس القصاص، ضعف أمر هذا الفن وأخذ يفقد صفته الأدبية الراقية شيئاً فشيئا حتى ابتذل وانصرف عنه الناس.

وهذا الفن الأدبي تناول الحياة العربية والإسلامية كلها من ناحية خيالية لم يقدرها الذين درسوا تاريخ الآداب العربية قدرها، لا أكاد أستثني منهم إلا الأستاذ مصطفى صادق الرافعي؛ فهو قد فطن لما يمكن أن يكون من تأثير القصص في

فى الشعر الجاهلى

انتحال الشعر وإضافته إلى القدماء، كما فطن لأشياء أخرى قيمة وأحاط بها إحاطة حسنة فى الجزء الأول من كتابه «تاريخ آداب العرب». نقول إن هذا الفن قد تناول الحياة العربية والإسلامية من ناحية خيالية خالصة. ، ونعتقد أن الذين يدرسون تاريخ الأدب العربى لو أنهم عنوا بدرس هذا الفن عناية علمية صحيحة لوصلوا إلى نتائج قيمة ولغيّروا رأيهم فى تاريخ الأدب. فمهما تكن الأسباب التى دعت إلى نشأة فن القصص عند المسلمين، فقد نشأ هذا الفن؛ وكانت منزلته عند المسلمين هى بعينها منزلة الشعر القصصى عند قدماء اليونان. وكانت الصلة بينه وبين الجماعات هى بعينها الصلة بين الشعر القصصى اليونانى وجماعات القدماء.

وليس من شك عندنا فى أن هؤلاء القصاص من المسلمين قد تركوا آثاراً قصصية لاتقل جمالا وروعة وحسن موقع فى النفس عن «الإلياذة» و«الأودسا». وكل ما بين القصص الإسلامى واليونانى من الفرق هو أن الأول لم يكن شعراً كله وإنما كان نثراً يزينه الشعر من حين إلى حين بينما كان الثانى كله شعراً، وأن الأول لم يكن يلقيه صاحبه على أنغام الأدوات الموسيقية بينما كان القاص اليونانى يعتمد على الأداة الموسيقية اعتماداً ما، وأن الأول لم يجد من عناية المسلمين مثلما وجد الثانى من عناية اليونان؛ فبينما كان اليونان يقدّسون «الإلياذة» و«الأودسا» ويعنون بجمعهما وترتيبهما وروايتهما وإذاعتهما عناية المسلمين بالقرآن، كان المسلمون مشغولين بالقرآن وعلومه عن قصصهم هذا.

وفى الحق أن الأدب العربى لم يدرس فى العصور الإسلامية الأولى لنفسه وإنما درس من حيث هو وسيلة إلى تفسير القرآن وتأويله واستنباط الأحكام منه ومن الحديث. وكان هذا كله أدنى إلى الجدّ وألصق به من هذا القصص الذى كان يمضى مع الخيال حيث أراد ويتقرب من نفس الشعب ويمثل له أهواءه وشهواته ومثله العليا. فليس غريباً أن ينصرف عن القصص أصحاب الجدّ من المسلمين.

كان قُصّاص المسلمين يتحدثون إلى الناس فى مساجد الأمصار فيذكرون لهم قديم العرب والعجم وما يتصل بالنبوّات، ويمضون معهم فى تفسير القرآن والحديث ورواية السيرة والمغازى والفتوح إلى حيث يستطيع الخيال أن يذهب بهم لا إلى حيث يلزمهم العلم والصدق أن يقفوا. وكان الناس كلفين بهؤلاء القصاص مشغوفين بما يلقون إليهم من حديث. وما أسرع ما فطن الخلفاء والأمراء لقيمة هذه الأداة الجديدة من الوجهة السياسية والدينية، فاصطنعوها وسيطروا عليها واستغلوها استغلالا شديداً، وأصبح القصص آداة سياسية كالشعر.

وليس من شك فى أن العناية بدرس هذا الفن ستنتهى إلى مثل ما انتهت إليه العناية بدرس الشعر من أن الأحزاب السياسية على اختلافها كانت تصطنع القصّاص ينشرون لها الدعوة فى طبقات الشعب على اختلافها، كما كانت تصطنع الشعراء يناضلون عنها ويذودون عن آرائها وزعمائها. ونحن نعرف من سيرة ابن إسحاق أنه كان هاشمىّ النزعة والهوى، وأنه لقى فى ذلك عناء من الأمويين فى آخر عهدهم بالسلطان، وأنه ظفر بحسن المنزلة عند العباسيين فى أول عهدهم بالملك.

والتعمق فى درس حياة القصاص الذين كانوا يقصون فى البصرة والكوفة ومكة والمدينة وغيرها من الأمصار يظهرنا من غير شك على الصلات التى كانت تصل بين هؤلاء القصاص وبين الأحزاب السياسية.

غير أن القصص لم يتأثر بالسياسة وحدها، وإنما تأثر بالدين أيضاً. وقد رأيت فى الفصل الماضى مثلا توضح هذا التأثر.

وتأثر القصص بشىء آخر غير السياسة والدين هو روح الشعب الذى كان يتحدث إليه. ومن هنا عنى عناية شديدة بالأساطير والمعجزات وغرائب الأمور. ومن هنا اجتهد فى تفسير هذه الأساطير وإكمال الناقص منها وتوضيح الغامض. فنحن نستطيع أن نقول إن هذا القصص كان يستمد قوته وثروته من مصادر مختلفة؛ أهمها أربعة:

(الأول) مصدر عربى هو القرآن وما كان يتصل به من الأحاديث والروايات، وما كانت تتحدث به العرب فى الأمصار من أخبارها وأساطيرها وما كانت تروى من شعر، وما كان يتحدث به الرواة من سيرة النبىّ والخلفاء وغزواتهم وفتوحهم.

(الثانى) مصدر يهودى نصرانى، وهو ما كان يأخذه القصاص عن أهل

فى الشعر الجاهلى

الكتاب من أخبار الأنبياء والأحبار والرهبان وما يتصل بذلك، وليس ينبغى أن ننسى هنا تأثير أولئك اليهود والنصارى الذين أسلموا وأخذوا يضعون الأحاديث ويدسونها مخلصين أو غير مخلصين.

(الثالث) مصدر فارسى، وهو هذا الذى كان يستقيه القصاص فى العراق خاصة من الفرس مما يتصل بأخبارهم وأساطيرهم وأخبار الهند وأساطيرها.

ثم المصدر **الرابع** مصدر مختلط هو هذا الذى يمثل نفسية العامة غير العربية من أهل العراق والجزيرة والشام من الأنباط والسريان ومن إليهم من هؤلاء الأخلاط الذين كانوا منبثين فى هذه الأقطار والذين لم تكن لهم سيادة ولا وجود سياسى ظاهر.

كل هذه المصادر كانت تمد القصاص. فكنت ترى فى قصصهم ألواناً من القول وفنوناً من الحديث قد لاتعجب العالم المحقق لاضطرابها وظهور سلطان الخيال عليها؛ ولكن لها جمالا أدبيًا فنيًا رائعًا يعجب به من يستطيع أن يقدر التئام هذه الأهواء المختلفة التى تتصل بشعوب مختلفة وأجيال متباينة من الناس. ويعجب به بنوع خاص الذين يحاولون أن يتبينوا فيه نفسية الشعوب والأجيال التى كانت تلهم هؤلاء القصاص.

مهما يكن من شىء، فإن هذه المصادر كلها كانت تطلق ألسنة القصاص بما كانوا يتحدثون به إلى سامعيهم فى الأمصار. وأنت تعلم أن القصص العربى لاقيمة له ولاخطر فى نفس سامعيه إذا لم يزنه الشعر من حين إلى حين. ويكفى أن تنظر فى ألف ليلة وليلة وفى قصة عنترة وما يشبهها، فسترى أن هذه القصص لاتستطيع أن تستغنى عن الشعر، وأن كل موقف قيم أو ذى خطر من مواقف هذه القصص لايستقيم لكاتبه وسامعه إلا إذا أضيف إليه قدر من الشعر قليل أو كثير يكون عمادا له ودعامة. وإذن فقد كان القصاص أيام بنى أمية وبنى العباس فى حاجة إلى مقادير لاحدّ لها من الشعر يزينون بها قصصهم ويدعمون بها مواقفهم المختلفة فيه. وهم قد وجدوا من هذا الشعر ما كانوا يشتهون وفوق ما كانوا يشتهون.

وأكاد لا أشك فى أن هؤلاء القصاص لم يكونوا يستقلّون بقصصهم ولا بما يحتاجون إليه من الشعر فى هذا القصص، وإنما كانوا يستعينون بأفراد من الناس يجمعون لهم الأحاديث والأخبار ويلفّقونها، وآخرين ينظمون لهم القصائد وينسقونها. ولدينا نص يبيح لنا أن نفترض هذا الفرض؛ فقد يحدثنا ابن سلام أن ابن إسحاق كان يعتذر عما كان يروى من غثاء الشعر فيقول: لاعلم لى بالشعر إنما أوتى به فأحمله. فقد كان هناك قوم إذن يأتون بالشعر وكان هو يحمله. فمن هؤلاء القوم؟

أليس من الحق لنا أن نتصور أن هؤلاء القصاص لم يكونوا يتحدثون إلى الناس فحسب، وإنما كان كل واحد منهم يشرف على طائفة غير قليلة من الرواة والملفقين ومن النظّام والمنسّقين، حتى إذا استقام لهم مقدار من تلفيق أولئك وتنسيق هؤلاء طبعوا بطابعهم ونفخوا فيه من روحهم وأذاعوه بين الناس. وكان مثلهم فى هذا مثل القاص الفرنسى المعروف (ألكسندر دوما) الكبير. وأنت تدهش إذا رأيت هذه الكثرة الشعرية التى تنبث فيما بقى لنا من آثار القصاص. فلديك فى سيرة ابن هشام وحدها دواوين من الشعر نظم بعضها حول غزوة بدر، وبعضها حول غزوة أحد، وبعضها فى غير هاتين الغزوتين من المواقف والوقائع، وأضيف كل هذا إلى الشعراء وغير الشعراء من الأشخاص المعروفين، وأضيف بعضه إلى حمزة، وبعضه إلى علىّ، وبعضه إلى حسان، وبعضه إلى كعب بن مالك، وأضيف بعضه إلى نفر من شعراء قريش، وإلى نفر من قريش لم يكونوا شعراء قط، وإلى نفر آخرين من غير قريش. وليس غير سيرة ابن هشام أقل منها حظاً فى هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين مرة وإلى المخضرمين مرة أخرى.

وكثرة هذا الشعر الذى صدر عن المصانع الشعرية فى الأمصار المختلفة أيام بنى أمية وبنى العباس كانت سبباً فى نشأة رأى يظهر أن القدماء كانوا مقتنعين به، وأن الكثرة المطلقة من المحدثين ليست أقل به اقتناعًا، وهو أن الأمة العربية كلها شاعرة، وأن كل عربى شاعر بطبعه وسليقته، يكفى أن يصرف همه إلى القول فإذا هو ينساق إليه انسياقاً. كان القدماء يعتقدون هذا، ومايزال المحدثون يرونه. وعذر أولئك وهؤلاء أن لديهم كثرة فاحشة من الشعر تضاف إلى ناس منهم المعروف ومنهم غير المعروف، منهم الحضرى ومنهم البدوى. فأما العلماء والمحققون منهم استطاعوا أن ينفوا من هذا الشعر مقداراً قليلا أو كثيراً

فى الشعر الجاهلى

لم يستطيعوا أن يقبلوه ولا أن يطمئنوا إليه. ولكنهم بعد الحذف والنفى والنقد والتمحيص نظروا فإذا لديهم مقادير ضخمة تضاف إلى ناس منهم المعروف ومنهم المجهول، ومنهم الحضرى ومنهم البدوى. فأى شيء أيسر من أن يعتقدوا أن العربى شاعر بفطرته، وأنه يكفى أن يكون الرجل عربيًا ليقول الشعر متى شاء وكيف شاء.

ولكن رأياً كهذا لا يلائم طبيعة الأشياء. فنحن نستطيع أن نؤمن بأن الأمم تتفاوت حظوظها من الشعر، فبعضها أشعر من بعض، وبعضها أكثر شعراء من بعضها الآخر. ولكن لا نستطيع أن نفهم أن يكون جيل من الناس شاعراً كله، أو أن تكون أمة من الأمم شاعرة كلها رجالا ونساء شباناً وشيباً وولداناً أيضاً. ولدينا نصوص قديمة تدلنا على أن العرب لم يكونوا جميعا شعراء. فكثيراً ما حاول العربى قول الشعر فلم يوفق إلى شيء. وقد طلب إلى النبىّ فى بعض المواقف التى احتاج المسلمون فيها إلى الشعر أن يأذن لعلىّ فى أن يقول شعرا يرد به على شعراء قريش فأبى النبىّ أن يأذن له، لأنه لم يكن من ذلك فى شيء، وأذن لحسان.

وما نظن أننا فى حاجة إلى أن نقيم الأدلة ونبسط البراهين على أن العرب لم يكونوا كلهم شعراء. وإنما سبيلنا أن نوضح أن كثرة هذا الشعر هى التى خيلت إلى القدماء والمحدثين أن لفظ العربى مرادف للفظ الشاعر. فإذا أضفت إلى ما قدمنا أنك تجد كثيراً من الشعر يضاف إلى قائل غير معروف بل غير مسمى، فتراهم يقولون مرة قال الشاعر، وأخرى قال الأول، وثالثة، قال الآخر ورابعة قال رجل من بنى فلان، وخامسة قال أعرابى وهلم جرا - نقول إذا لاحظت هذا كله عذرت القدماء والمحدثين إذا اعتقدوا أن العرب كلهم شعراء.

والحق أن العرب كانوا كغيرهم من الأمم ذات الفصاحة واللسن والأذهان القوية يكثر فيهم الشعر دون أن يعم كافتهم، وأن أكثر هذا الشعر الذى يضاف إلى غير قائل أو إلى قائل مجهول إنما هو شعر مصنوع موضوع انتحل انتحالا بسبب من هذه الأسباب التى نحن بإزائها ومنها القصص.

كثرة هذا الشعر الذى احتاج اليه القصاص لتزدان به قصصهم من ناحية وليسيغها القراء والسامعون من ناحية أخرى خدعت فريقًا من العلماء، فقبلوها على أنها صدرت عن العرب حقًا. وقد فطن بعض العلماء إلى ما فى هذا الشعر من تكلف حيناً ومن سخف وإسفاف حيناً آخر، وفطن إلى أن بعض هذا الشعر يستحيل أن يكون قد صدر عن الذين ينسب إليهم. ومن هؤلاء العلماء محمد ابن سلام الذى أنكر - كما رأيت - ما يضيفه ابن إسحاق إلى عاد وثمود وحمير وتبع، وأنكر كثيراً مما رواه ابن إسحاق فى السيرة من شعر الرجال والنساء سواء منهم من عرف بالشعر ومن لم يقل شعراً قط. وآخرون غير ابن سلام أنكروا ما روى ابن إسحاق وأصحابه القصاصون؛ نذكر منهم ابن هشام الذى يروى لنا فى السيرة ما كان يرويه ابن إسحاق، حتى إذا فرغ من رواية القصيدة. قال: وأكثر أهل العلم بالشعر أو بعض أهل العلم بالشعر ينكر هذه القصيدة أو ينكرها لمن تضاف إليه.

ولكن هؤلاء العلماء الذين فطنوا لأثر القصص فى انتحال الشعر خدعوا أيضًا؛ فلم يكن صناع الشعر جميعا ضعافا ولا محمقين، بل كان منهم ذو البصيرة النافذة والفؤاد الذكى والطبع اللطيف، فكان يجيد الشعر ويحسن انتحاله وتكلفه، وكان فطناً يجتهد فى إخفاء صنعته ويوفق من ذلك إلى الشيء الكثير. وابن سلام نفسه يحدثنا بأنه إذا سهل على العلماء النقاد أن يعرفوا ما تكلفة الضعفاء من المنتحلين، فمن العسير عليهم أن يميزوا ما كان يتكلفه العرب أنفسهم. وقد رأيت أن العرب أنفسهم كانوا يتكلفون ويضعون ويكذبون، فيسرفون فى هذا كله.

ولعل من أوضح الأمثلة لانخداع ابن سلام عن هذا الشعر المنتحل هذه الطائفة التى رواها على أنها أقدم ما قالته العرب من الشعر الصحيح؛ والتى يضاف بعضها إلى جذيمة الأبرش، وبعضها إلى زهير بن جناب، وبعضها إلى العنبر بن تميم، وبعضها إلى مالك وسعد ابنى زيد مناة ابن تميم، وبعضها إلى أعصر بن سعد ابن قيس عيلان. وكل هذا الشعر إذا نظرت فيه، سخيف سقيم ظاهر التكلف بين الصنعة. واضح جداً أن راويًا من الرواة أو قاصاً من القصاص تكلفة ليفسر مثلا من الأمثال أو أسطورة من الأساطير أو لفظًا غريبًا أو ليلذ القارئ أو السامع ليس غير. ولنضرب لذلك مثلا هذين البيتين اللذين يضافان إلى أعصر بن سعد ابن قيس عيلان، وهما:

فى الشعر الجاهلى

قالت عميرة ما لرأسك بعد ما
نفذ الزمان أتى بلون منكر
أعمير إن أباك شيّبَ رأسَه
كرُّ الليالى واختلافُ الأعصر

قال ابن سلام وغيره من العلماء والرواة: إن هذا الرجل إنما سمى «أعصر» لهذا البيت الأخير. قال ابن سلام: وبعض الناس يسميه «يعصر» وليس بشيء.

وابن سلام نفسه يحدثنا أن «معدا» كان يعيش فى العصر الذى كان يعيش فيه موسى بن عمران، أى قبل المسيح بقرون عدة أى قبل الإسلام بأكثر من عشرة قرون. فإذا لاحظنا أن أعصر هذا هو ابن سعد بن قيس عيلان بن إلياس ابن مضربن نزار بن معد، رأينا أنه إن عاش فقد عاش فى زمن متقدم جداً أى قبل الإسلام بعشرة قرون على أقل تقدير.

أفتظن أن هذين البيتين اللذين قرأتهما آنفًا يمكن أن يكونا قد قيلا قبل الإسلام بألف سنة! ونحن لا نعرف اللغة العربية قبل الإسلام بثلاثة قرون أو أربعة قرون؛ ونحن نجد مشقة غير قليلة فى فهم الشعر العربى الصحيح الذى قيل أيام النبىّ أو بعد النبىّ، ولا نجد شيئًا من العسر فى فهم هذا الكلام الذى إن صح رأى ابن سلام فقد قيل قبل النبىّ بأكثر من عشرة قرون.

أليس واضحًا جليًا أن هذين البيتين إنما قيلا فى الإسلام ليفسرا اسم هذا الرجل الذى هو فى حقيقة الأمر من أشخاص الأساطير لا نعرف أوجد فى حقيقة الأمر أم لم يوجد.

وقل مثل هذا فيما يضيفه ابن سلام إلى مالك وسعد ابنى زيد مناة ابن تميم. فنحن لا نعرف من سعد ومن مالك ومن زيد مناة ومن تميم. وأكبر الظن عندنا أنهم أشخاص أساطير لم يوجدوا قط. ولكن رأى الرواة والقصاص مثلا تستعمله العرب وهو: «ما هكذا تورد يا سعد الإبل».. وهم فى حاجة إلى تفسير الأمثال؛ والشعوب نفسها فى حاجة إلى تفسير الأمثال أيضًا. ومن هنا اخترعت هذه القصة التى نطق فيها سعد ومالك بما يضاف إليهما من الرجز.

وقل مثل هذا فيما يضاف للعنبر ابن تميم وهو:

قد رابنى من دلوى اضطرابُها
والنأى فى بهراء واغترابُها
إلاّ تجيء ملأى يجيء قرابُها

فالأمر عندنا لا يتجاوز تفسير هذا البيت الأخير الذى كان يجرى مجرى المثل فيما يظهر وقل مثل هذا فى هذا الشعر الذى يضاف إلى جذيمة الأبرش، وفى كل ما يتصل بجذيمة وصاحبته الزبّاء وابن أخته عمرو بن عدى ووزيره قصير.

فليس لهذا كله إلا أصل واحد هو تفسير طائفة من الأمثال ذكرت فيها أسماء هؤلاء الناس كلهم أو بعضهم كقولهم «لا يطاع لقصير أمر». وقولهم: «لأمر ما جدع قصير أنفه»، وقولهم: «شب عمرو على الطوق». أو ذكر فيها ما يتصل بهؤلاء الناس فى هذه القصص التى كانت شائعة عند هؤلاء الأخلاط من سكان العراق والجزيرة الشأم وما يتصل بها من بوادى العرب، كفرس جذيمة التى كانت تسمى «العصا» والبرج الذى بناه قصير على العصا بعد أن نفقت وكان يسمى «برج العصا»، ودم جذيمة الذى جمعته الزباء فى طست من الذهب، وجمال عمرو بن عدى التى احتال قصير فى إدخالها تدمر وعليها الرجال فى الغرائر.

وتستطيع أن تذهب هذا المذهب من الفهم والتفسير فى كل هذه الحكايات والأساطير التى تتصل بالأسماء والأمثال والأمكنة وما إليها وما ينشد فيها من الشعر.

ولكن القدماء لم يذهبوا هذا المذهب؛ وإنما قبلوا هذه الأخبار والأشعار على علاتها ورووها على أنها صحيحة لأنهم سمعوها من رواة كانوا يعتقدون أنهم ثقات مصححون. ومن هنا روى ابن سلام وغيره أبياتاً لجذيمة على أنها من أقدم الشعر العربى التى تبتدئ بهذا البيت:

ربما أوفيتُ فى علم
ترفعَنْ ثوبى شَمالاتُ

وهناك لون من ألوان القصص كان الناس يتحدثون به حلون إليه ميلا شديدا ويروون فيه الأكاذيب والأعاجيب وهو أخبار المعمّرين الذين مدّت لهم الحياة إلى أبعد مما ألف الناس. وقد رويتْ حول هؤلاء المعمّرين أخبار وأشعار قبلها العلماء الثقات فى القرن الثالث للهجرة كأبى حاتم السجستانى وابن سلام نفسه، وهو يروى لنا فى كتاب الطبقات هذا الشعر المتكلف السخيف الذى يضاف إلى أحد هؤلاء المعمّرين وهو المستوغر

فى الشعر الجاهلى

ابن ربيعة بن كعب بن سعد الذى بقى بقاء طويلا حتى قال:

ولقد سئمت من الحياة وطولها
وازددت من عدد السنين مئينا
مائة أتت من بعدها مئتان لى
وازددت من عدد الشهور سنينا
هل ما بقى إلا كما قد فاتنا
يوم يكرّ وليلةٌ تحدونا

ويروى لنا ابن سلام شعراً آخر ليس أقل من هذا الشعر سخفًا ولاتكلفًا ولا انتحالا يضيفه إلى دويد بن زيد بن نهد حين حضره الموت:

اليوم يُبنى لدُوَيْدٍ بيتُه
لو كان للدهر بلىً أبليتُهْ
أو كان قِرنى واحدًا كفيتُه
يارُبَّ نَهْبٍ صالحٍ حَوَيتُه
ورُب غَيلٍ حسن لَوَيتُه
ومعصمٍ مخضَّبٍ ثَنيتُه

فأنت ترى أن ابن سلام على ما أظهر من الشك فيما كان يروى ابن إسحاق من شعر عاد وثمود وتبع وحمير، قد انخدع عما كان يرويه ابن إسحاق وغير ابن إسحاق من القصاص من الشعر يضيفونه إلى القدماء من حاضرة العرب وباديتهم.

والرواة أشدّ انخداعًا حين يتصل الأمر بالبادية اتصالا شديداً، وذلك فى هذه الأخبار التى يسمونها «أيام العرب» أو «أيام الناس». فهم سمعوا بعض هذه الأخبار من الأعراب ثم رأوها تقص مفصلة مطوّلة فقبلوا ما كان يروى منها على أنه جدّ من الأمر، ورووه وفسروه وفسروا به الشعر واستخلصوا منه تاريخ العرب؛ مع أن الأمر فيه لايتجاوز ماقدّمناه. فليست هذه الأخبار إلا المظهر القصصى لهذه الحياة العربية القديمة، ذكره العرب بعد أن استقرّوا فى الأمصار فزادوا فيه ونموه وزيّنوه بالشعر؛ كما ذكر اليونان قديمهم فأنشأوا فيه «الإلياذة» و«الأودسا»، وغيرهما من قصائد الشعر القصصى التى لم يكن يكاد يبلغها الإحصاء. فحرب البسوس وحرب داحس والغبراء وحرب الفساد وهذه «الأيام» الكثيرة التى وضعت فيها الكتب ونظم فيها الشعر ليست فى حقيقة الأمر ـ إن استقامت نظريتنا ـ إلا توسيعًا وتنمية لأساطير وذكريات كان العرب يتحدّثون بها بعد الإسلام.

ومن هنا نستطيع أن نقول مطمئنين إن مؤرّخ الآداب العربية خليق أن يقف موقف الشك ـ إن لم يقف موقف الإنكار الصريح ـ أمام هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين، والذى هو فى حقيقة الأمر تفسير أو تزيين لقصة من القصص أو توضيح لاسم من الأسماء أو شرح لمثل من الأمثال.

كل ما يروى عن عاد وثمود وطسم وجديس وجرهم والعماليق موضع لا أصل له.

وكل ما يروى عن تبع وحمير وشعراء اليمن فى العصور القديمة، وأخبار الكهان، وما يتصل بسيل العرم وتفرّق العرب بعده موضوع لا أصل له.

وكل ما يروى من أيام العرب وحروبها وخصوماتها وما يتصل بذلك من الشعر خليق أن يكون موضوعًا. والكثرة المطلقة منه موضوع من غير شك.

وكل ما يروى من هذه الأخبار والأشعار التى تتصل بما كان بين العرب والأمم الأجنبية من العلاقات قبل الإسلام كعلاقاتهم بالفرس واليهود والحبشة خليق أن يكون موضوعًا. وكثرته المطلقة موضوعة من غير شك.

ولسنا نذكر شعر آدم وما يشبهه فنحن لم نكتب هذا الكتاب هازلين ولا لاعبين.

ـ٥ـ
الشعوبية وانتحال الشعر

والشعوبية ما رأيك فيهم وفيما يمكن أن يكون لهم من الأثر القوى فى انتحال الشعر والأخبار وإضافتها إلى الجاهليين؟ أما نحن فنعتقد أن هؤلاء الشعوبية قد انتحلوا أخباراً وأشعاراً كثيرة وأضافوها إلى الجاهليين والإسلاميين. ولم يقف أمرهم عند انتحال الأخبار والأشعار، بل هم قد اضطروا خصومهم ومناظريهم إلى الانتحال والإسراف فيه. وأنت تعلم أن أصل هذه الفرقة إنما هو هذا الحقد الذى أضمره الفرس المغلوبون للعرب الغالبين، وأنت تعلم أن هذه الخصومة قد أخذت مظاهر مختلفة منذ تم الفتح للعرب، وأحدثت آثاراً مختلفة بعيدة فى حياة المسلمين الدينية والسياسية والأدبية. ولكنا لانريد أن نتجاوز فى هذا الفصل تأثير الشعوبية فى الحياة الأدبية وحدها وفى انتحال الشعر على الجاهليين بنوع خاص.

فى الشعر الجاهلى

لم يكد ينتصف القرن الأول للهجرة حتى كان فريق من سبى الفرس قد استعرب وأتقن العربية واستوطن الأقطار العربية الخالصة، وأخذ يكون له فيها نسل وذرية، وأخذ هذا الشباب الفارسي الناشئ يتكلم العربية كما يتكلمها العرب أنفسهم. وما هى إلا أن أخذ هذا الشباب يحاول نظم الشعر العربى على نحو ما كان ينظمه شعراء العرب. ثم لم يقف أمرهم عند نظم الشعر بل تجاوزوه إلى أن شاركوا العرب فى أغراضهم الشعرية السياسية، فكان من هؤلاء الموالى شعراء يتعصبون للأحزاب العربية السياسية ويناضلون عنها.

وهذا الموقف السياسى الذى وقفه الموالى من الأحزاب يسّر الأمر عليهم تيسيرا شديدا. فقد كان أحدهم لايكاد يظهر تأييده لحزب من هذه الأحزاب حتى يفرح به هذا الحزب ويعطف عليه ويجزل له الصِّلات ويذهب فى تشجيعه كل مذهب، على نحو ما تفعل الأحزاب السياسية الآن بالصحف التى تقف منها مواقف التأييد، تقبل عليها وتمنحها المعونة لاتبالى فى ذلك بشيء، لأنها لاتريد إلا نشر الدعوة، ولأنها لاتريد إلا الفوز. ومن ابتغى الفوز وحده كان خليقًا ألا يحقق فى اختيار الوسائل وتدبر العواقب.

وكذلك كانت تفعل الأحزاب العربية أيام بنى أمية. كان هذا المولى يعلن تأييده للأمويين فى قصيدة من الشعر فما أسرع ما يضمه الأمويون إليهم لايعنيهم أكان مخلصًا لهم أو مبتغيًا للحظوة والزلفى.

وكذلك كان يفعل حزب آل الزبير وحزب الهاشميين. وكذلك كانت الخصومة بين الأحزاب العربية تبيح للمغلوبين الموتورين من الموالى أن يتدخّلوا فى السياسة العربية وأن يهجوا أشراف قريش وقرابة النبىّ.

كان بنو أمية يشجعون أبا العباس الأعمى، وكان آل الزبير يشجعون إسماعيل بن يسار، وكان هذان الشاعران يستبيحان لأنفسهما هجو أشراف قريش خاصة والعرب عامة فى سبيل التأييد لآل مروان. وآل حرب أو آل الزبير.

ولم يكن هؤلاء الموالى مخلصين للعرب حقًا، إنما كانوا يستغلّون هذه الخصومة السياسية بين الأحزاب ليعيشوا من جهة وليخرجوا من حياة الرق أو حياة الولاء إلى حياة تشبه حياة الأحرار والسادة من جهة أخرى، ثم ليشفوا ما فى صدورهم من غل وينفّسوا عن أنفسهم ما كانوا يضمرون من ضغينة للعرب من جهة ثالثة.

ولعل إسماعيل بن يسار أظهر مثل لهذه الطائفة من الشعراء الموالى الذين كانوا يبغضون العرب ويزدرونهم ويستغلون ما بينهم من الخصومات السياسية لحاجاتهم ولذاتهم وأهوائهم. قالوا: كان إسماعيل بن يسار زبيرى الهوى، فلما ظفر آل مروان بآل الزبير أصبح إسماعيل مروانيًا وقبله بنو أمية، فاستأذن ذات يوم على الوليد بن عبدالملك فأخّره ساعة حتى إذا أذن له دخل عليه يبكى، فلما سأله عن بكائه هذا قال: أخرتنى وأنت تعلم مروانيتى ومروانية أبى؛ فأخذ الوليد يهوّن عليه ويعتذر إليه وهو لا يزداد إلا إغراقًا فى البكاء، حتى وصله الوليد فأحسن صلته، فلما خرج تبعه بعض من حضر فسأله عن هذه المروانية التى ادعاها: ما هى؟ ومتى كانت؟ فأجاب: إن هذه المروانية هى بغضنا لآل مروان وهى التى حملت أباه يسارًا وهو يموت على أن يتقرّب إلى الله بلعن مروان بن الحكم، وهى التى تحمل أمه على أن تلعن آل مروان مكان ما تتقرّب به من التسبيح.

ولكن آل مروان كانوا فى حاجة إلى اصطناع هؤلاء الشعراء يذودون عنهم ويناضلون بنى هاشم خاصة؛ فقد علمت منزلة بنى هاشم فى نفوس الموالى والفرس.

والرواة يحدّثوننا بأن حب بنى أمية لشاعرهم أبى العباس الأعمى لم يكن له حدّ؛ فقد كانت صلات بنى أمية ترسل إليه فى مكة. وحج عبدالملك مرة فدخل عليه هذا الشاعر وأنشده شعرًا هجا به ابن الزبير، فحلف عبدالملك على من فى المجلس من قرابته ومن قريش ليكسونّه كل واحد منهم؛ قالوا فألقيت عليه الحلل والثياب حتى كادت تخفيه، ونهض فجلس عليها بقية مجلسه مع عبدالملك.

ولم تكن سيرة الهاشميين مع أنصارهم من الموالى أقل من سيرة الأمويين والزبيريين. وكانت النتيجة لهذا كله أن استباح هؤلاء الموالى لأنفسهم هجو العرب أوّلا ثم ذكر قديمهم والافتخار بالفرس ثانيا. وقد ضاع أكثر ما قال هؤلاء الموالى فى الافتخار بالفرس وهجاء العرب أيام بنى أمية؛ ولكنك تجد من ذلك طرفًا مجزئًا مغنيًا فى الأغانى وغيره من كتب الأدب.

فى الشعر الجاهلى

أما العصر العباسى فيكفى أن تقرأ هذه القصيدة التى قالها أبو نواس يهجو فيها العرب وقريشاً، والتى يقال إن الرشيد أطال حبسه فيها.

وهم يحدثوننا أن الجرأة بلغت بإسماعيل بن يسار أن أنشد فخره بالفرس بين يدى هشام بن عبدالملك؛ فغضب عليه الخليفة وأمر به فألقى فى بركة كانت بين يديه ولم يخرج إلا وقد أشرف على الموت.

نسوق هذا كله لنعطيك صورة من حقد الفرس على العرب وما كان له من أثر فى الحياة الأدبية لهؤلاء الشعراء.

وقد وصلنا إلى ما كنا نريد من تأثير هذه الشعوبية فى انتحال الشعر، فيكفى أن يحاول الشاعر من الموالى الافتخار على العرب ليفكر فى أن يثبت أن العرب أنفسهم كانوا قبل أن يتيح لهم الإسلام هذا التغلب يعترفون بفضل الفرس وتقدمهم، ويقولون فى ذلك الشعر يتقربون به إليهم ويبتغون به المثوبة عندهم، ولاسيما إذا كانت الحوادث التاريخية والأساطير تعين على ذلك وتدنى منه.

ومن الذى يستطيع أن ينكر أن الفرس قد سيطروا قبل الإسلام على العراق وأخضعوا لسلطانهم من كان يسكن حضره وباديته من العرب! ومن ذا الذى يستطيع أن ينكر أن الفرس قد أرسلوا جيشاً احتل اليمن وأخرج منه الحبشة! ومن ذا الذى يستطيع أن ينكر أنه قد كانت بين الفرس والعرب وقائع، وأن ملوك الحيرة كانوا أتباعاً للفرس يوفدون إليهم من حين إلى حين أشراف البادية العربية؟ وإذا كان هذا كله حقاً فلم لا يستغله الموالى؟ ولم لا يعتزون به على العرب المتغلبين الذين يزدرونهم ويتخذونهم رقيقاً وخدماً؟

الحق أن الموالى لم يقصّروا فى هذا، فهم أنطقوا العرب بكثير من نثر الكلام وشعره، فيه مدح للفرس وثناء عليهم وتقرّب منهم. وهم زعموا لنا أن الأعشى زار كسرى ومدحه وظفر بجوائزه. وهم أضافوا إلى عدىّ بن زيد ولقيط بن يعمر وغيرهما من إياد والعباد كثيراً من الشعر فيه الإشادة بملوك الفرس وسلطانهم وجيوشهم. وهم أنطقوا شاعراً من شعراء الطائف بأبيات رواها الثقاة من الرواة على أنها صحيحة لاشك فيها وهى أبيات تضاف إلى أبى الصلت بن ربيعة، وهو أبو أمية بن أبى الصلت المعروف. وقد يكون من الخير أن نروى هذه الأبيات وهى:

لله درّهم من عصبةٍ خرجوا
ما إن ترى لهم فى الناس أمثالا
بيضًا مرازبةً غرًا جحاجحةً
أسدا تربّب فى الغَيْضات أشبالا
لا يرمَضُون إذا حرّت مغافرهم
ولاترى منهُم فى الطعن ميّالا
مَنْ مثلُ كسرى وسابور الجنود له
أو مثل وهرز يوم الجيش إذ صالا
فاشرب هنيئاً عليك التاج مرتفعًا
فى رأس غُمْدانَ دارًا منك محْلالا
واحتطم بالمسك إذا شالت نعامتهم
وأسبل اليوم فى بُرديك إسبالا
تلك المكارم لا قَعْبانِ من لبنٍ
شيبًا ماء فعادا بعدُ أبوالا

والشعر فى مدح سيف بن ذى يزن. وقد زاد ابن قتيبة فى أوله هذه الأبيات وهى أبلغ فى الدلالة على ما نريد أن ندل عليه وهى:

لن يطلب الوتر أمثال ابن ذى يزنٍ
لجج فى البحر للأعداء أحوالا
أتى هرَقْلَ وقد شالت نَعامته
فلم يجد عنده القولَ الذى قالا
ثم انتحى نحو كسرى بعد تاسعةٍ
من السنين، لقد أبعدتَ إيغالا
حتى أتى ببنى الأحرار يحملهم
إنك عمرى لقد أسرعتَ قلقالا

فانظر إليه كيف قدّم الفرس على الروم فى أول الشعر وعلى العرب فى سائره! ولو أن العرب غلبوا الروم بعد الإسلام وأزالوا سلطانهم كما أزالوا سلطان الفرس وأخضعوهم لمثل ما أخضعوا له الفرس لكان للروم مع العرب شأن يشبه شأن الفرس معهم. ولكن العرب لم يقوّضوا سلطان الروم وإنما اقتطعوا طائفة من أقاليمهم وظلت دولتهم قائمة.

ومن الخير أن نروى أبياتاً قالها إسماعيل بن يسار فى الفخر بالفرس، فسترى بينها وبين الشعر الذى يضاف إلى أبى الصلت ما يحمل على شىء من الشك والريبة. قال:

إنى وجدّك ما عُودى بذى خَوَرٍ
عند الحفَاظ ولا حَوْضى بمهدوم
أصلى كريمٌ ومجدى لايُقاس به
ولى لسانٌ كحدّ السيف مسموم
أحمى به مجد أقوام ذوى حسب
من كل قرم بتاج الملك معموم

فى الشعر الجاهلى

جحاجح سادة بُلْج مرازبة
جُرد عِتاق مساميح مطاعيم
مَنْ مثلُ كسرى وسابور الجنود معاً
والهرمزان لفخرٍ أو لتعظيم
أُسْد الكتائب يوم الرَّوع إن زحفوا
وهم أذلُّوا ملوك الترك والروم
يمشون فى حلق الماذىّ سابغةً
مَشْى الضراغمة الأُسد اللهاميم
هناك إن تسألى تُنْبَىْ بأنّ لنا
جُرثومة قَهَرت عِزّ الجراثيم

على هذا النحو من انتحال الموالى للشعر والأخبار يضيفونها إلى العرب ذكراً مضطرين إلى أن يجيبوا بلون من الانتحال يشبه هذا اللون، فيه تغليب للعرب على الفرس، وفيه إثبات لأن ملك الفرس فى الجاهلية وتسلطهم على العرب لم يكن من شأنه أن يذل هؤلاء أو أن يقدم عليهم أولئك.

ومن هنا مواقف هذه الوفود التى تتحدّث أمام كسرى بمحامد العرب وعزّتها ومنعتها وإبائها للضيم . ومن هنا هذه المواقف التى تضاف إلى ملوك الحيرة والتى تظهر هؤلاء الملوك أحياناً عصاة مناهضين للملك الأعظم. ثم من هنا هذه الأيام والوقائع التى كانت للعرب على الفرس والتى تحدّث النبىّ عن بعضها وهو يوم ذى قار.

فأنت ترى أن الشعوبية فى مظهرها السياسى الأول قد حملت الفرس على انتحال الأشعار والأخبار وأكرهت العرب على أن يلقوا الانتحال بمثله.

على أن هذه الشعوبية لم تلبث أن استحالت بعد سقوط الأمويين وقيام سلطان الفرس على يد العباسيين إلى خلاف له صورة علمية أدبية أقرب إلى البحث والجدل فى أنواع العلم منها إلى ما كان معروفاً من الخصومة السياسية بين الغالب والمغلوب. وكان هذا النحو من الشعوبية أخصب من النوع السابق وأبلغ فى حمل العرب والفرس على الانتحال والإسراف فيه.

ولعلك تلاحظ أن الكثرة المطلقة من العلماء الذين انصرفوا إلى الأدب واللغة والكلام والفلسفة كانوا من العجم الموالى، وكانوا يستظلون بسلطان الوزراء والمشيرين من الفرس أيضا؛ وكانت غايتهم قد استحالت من إثبات سابقة الفرس فى الملك والسلطان إلى ترويج هذا السلطان الذى كسبوه أيام بنى العباس وإقامة الأدلة الناهضة على أن الأمر قد ردّ إلى أهله وعلى أن هؤلاء العرب الذين حيل بينهم وبين السيادة الفعلية ليسوا ولم يكونوا أهلا لهذه السيادة. ومن هنا كان هؤلاء العلماء والمناظرون أصحاب ازدراء للعرب ونعى عليهم وغضٍّ من أقدارهم.

فأما أبو عبيدة مَعْمَر بن المثنى الذى يرجع العرب إليه فيما يروون من لغة وأدب، فقد كان أشدّ الناس بغضًا للعرب وأزدراءً لهم؛ وهو الذى وضع كتاباً لانعرف الآن إلا اسمه وهو «مثالب العرب». وأما غيرُ أبى عبيدة من علماء الموالى ومتكلميهم وفلاسفتهم فقد كانوا يمضون فى ازدراء العرب إلى غير حدّ: ينالونهم فى حروبهم، ينالونهم فى شعرهم، ينالونهم فى خطابتهم، وينالونهم فى دينهم أيضًا. فليست الزندقة إلا مظهراً من مظاهر الشعوبية؛ وليس تفضيل النار على الطين وإبليس على آدم إلا مظهراً من مظاهر الشعوبية الفارسية التى كانت تفضّل المجوسية على الإسلام.

وأنت تجد فى «البيان والتبيين» كلاماً كثيراً تستبين منه إلى أى حدّ كان الفرس يعجبون بآثار الأمم الأعجمية ويقدّمونها على آثار العرب، فهم يعجبون بخطب الفرس وسياستهم، وعلم الهند وحكمتها، ومنطق اليونان وفلسفتهم؛ وهم ينكرون على العرب أن يكون لهم شىء يقارب هذا. والجاحظ ينفق ما يملك من قوة ليثبت أن العرب يستطيعون أن ينهضوا لكل هذه المفاخر الأعجمية وأن يأتوا بخير منها.

ولعل أصدق مثال لهذه الخصومة العنيفة بين علماء العرب والموالى: هذا الكتاب الذى كتبه الجاحظ فى البيان والتبيين وهو «كتاب العصا». وأصل هذا الكتاب كما تعلم أن الشعوبية كانوا ينكرون على العرب الخطابة، وينكرون على خطباء العرب ما كانوا يصطنعون أثناء خطابتهم من هيئة وشكل وما كانوا يتخذون من أداة، وكانوا يعيبون على العرب اتخاذ العصا والمخصرة وهم يخطبون. فكتب الجاحظ كتاب العصا ليثبت فيه أن العرب أخطب من العجم، وأن اتخاذ الخطيب العربى للعصا لايغضّ من فنه الخطابى. أليست العصا محمودة فى القرآن والسنة وفى التوراة وفى أحاديث القدماء؟ ومن هنا مضى الجاحظ فى تعداد فضائل العصا حتى أنفق فى ذلك سفراً ضخماً.

فى الشعر الجاهلى

والذى يعنينا من هذا كله هو أن نلاحظ أن الجاحظ وأمثاله من الذين كانوا يعنون بالردّ على الشعوبية، مهما يكن علمهم ومهما تكن روايتهم لم يستطيعوا أن يعصموا أنفسهم من الانتحال الذى كانوا يضطرون إليه اضطراراً ليسكتوا خصومهم من الشعوبية. فليس من اليسير أن نصدق أن كل ما يرويه الجاحظ من الأشعار والأخبار حول العصا والمخصرة ويضيفه إلى الجاهليين صحيح. ونحن نعلم حق العلم أن الخصومة حين تشتدّ بين الفرق والأحزاب فأيسر وسائلها الكذب. كانت الشعوبية تنتحل من الشعر ما فيه عيب للعرب وغض منهم. وكان خصوم الشعوبية ينتحلون من الشعر ما فيه ذود عن العرب ورفع لأقدارهم.

ونوع آخر من الانتحال دعت إليه الشعوبية، تجده بنوع خاص فى كتاب الحيوان للجاحظ وما يشبهه من كتب العلم التى ينحو بها أصحابها نحو الأدب. ذلك أن الخصومة بين العرب والعجم دعت العرب وأنصارهم إلى أن يزعموا أن الأدب العربى القديم لايخلو أو لايكاد يخلو من شىء تشتمل عليه العلوم المحدثة. فإذا عرضوا لشىء مما فى هذه العلوم الأجنبية فلابد من أن يثبتوا أن العرب قد عرفوه أو ألموا به أو كادوا يعرفونه ويلمون به.

ومن هنا لاتكاد تجد شيئًا من هذه الأنواع الحيوانية التى عرض لها الجاحظ فى كتاب الحيوان إلا وقد قالت العرب فيه شيئا قليلا أو كثيراً طويلا أو قصيراً، واضحًا أو غامضًا. يجب أن يكون للعرب قول فى كل شىء وسابقة فى كل شىء، هم مضطرون إلى ذلك اضطراراً ليثبتوا فضلهم على هذه الأمم المغلوبة. واضطرارهم يشتد ويزداد شدّة بمقدار ما يفقدون من السلطان السياسى، وبمقدار ما ترفع هذه الأمم المغلوبة رءوسها.

وأنا أستطيع أن أمضى فى تفصيل هذه الآثار المختلفة التى تركتها الشعوبية فى الأدب العربى وفى الانتحال بنوع خاص؛ ولكنى لم أكتب هذا الكتاب إلا لألمّ إلماما بكل هذه الأسباب التى تحمل على الشك فى قيمة ما يضاف إلى الجاهليين من الشعر. وأحسبنى قد ألممت بالشعوبية وتأثيرها فى ذلك إلماماً كافياً.

-٦-
الرواة وانتحال الشعر

فإذا فرغنا من هذه الأسباب العامة التى كانت تحمل على الانتحال والتى تتصل بظروف الحياة السياسية والدينية والفنية للمسلمين فلن نفرغ من كل شىء، بل نحن مضطرون إلى أن نقف وقفات قصيرة عند طائفة أخرى من الأسباب، ليست من العموم والاطراد بمنزلة الأسباب المتقدمة. ولكنها ليست أقل منها تأثيرا فى حياة الأدب العربى القديم، وحثًا على تحميل الجاهليين مالم يقولوا من الشعر والنثر. أريد بها هذه الأسباب التى تتصل بأشخاص أولئك الذين نقلوا إلينا أدب العرب ودوّنوه. وهؤلاء الأشخاص هم الرواة. وهم بين اثنتين: إما أن يكونوا من العرب، فهم متأثرون بما كان يتأثر به العرب. وإما أن يكونوا من الموالى، فهم متأثرون بما كان يتأثر به الموالى من تلك الأسباب العامة. وهم على تأثرهم بهذه الأسباب العامة متأثرون بأشياء أخرى هى التى أريد أن أقف عندها وقفات قصيرة كما قلت.

ولعل أهم هذه المؤثرات التى عبثت بالأدب العربىّ وجعلت حظه من الهزل عظيما: مجون الرواة وإسرافهم فى اللهو والعبث وانصرافهم عن أصول الدين وقواعد الأخلاق إلى ما يأباه الدين وتنكره الأخلاق.

ولعلى لا أحتاج بعد الذى كتبته مفصلا فى الجزء الأول من «حديث الأربعاء» إلى أن أطيل فى وصف ما كان فيه هؤلاء الناس من اللهو والمجون. ولست أذكر هنا إلا اثنين إذا ذكرتهما فقد ذكرت الرواية كلها والرواة جميعًا: فأما أحدهما فحماد الراوية. وأما الآخر فخلف الأحمر.

كان حماد الراوية زعيم أهل الكوفة فى الرواية والحفظ. وكان خلف الأحمر زعيم أهل البصرة فى الرواية والحفظ أيضا. وكان كلا الرجلين مسرفًا على نفسه ليس له حظ من دين ولاخلق ولا احتشام ولا وقار. كان كلا الرجلين سكيراً فاسقاً مستهتراً بالخمر والفسق. وكان كلا الرجلين صاحب شك ودعابة ومجون.

فأما حماد فقد كان صديقًا لحمّاد عجرد وحمّاد الزبرقان ومطيع بن إياس. وكلهم أسرف فيما لايليق بالرجل الكريم الوقور. وأما خلف فكان صديقًا لوالبه ابن الحباب وأستاذاً لأبى نواس. وكان هؤلاء الناس جميعًا فى أمصار العراق الثلاثة مظهر الدعابة والخلاعة؛ ليس منهم إلا من اتهم فى دينه ورمى بالزندقة، يتفق على ذلك الناس جميعًا: لايصفهم أحد

فى الشعر الجاهلى

بخير، ولا يزعم لهم أحد صلاحاً فى دين أو دنيا.

وأهل الكوفة مجمعون على أن أستاذهم فى الرواية حمّاد، عنه أخذوا ما أخذوا من شعر العرب. وأهل البصرة مجمعون على أن أستاذهم فى الرواية خلف، عنه أخذوا ما أخذوا من شعر العرب أيضًا. وأهل الكوفة والبصرة مجمعون على تجريح الرجلين فى دينهما وخلقهما ومروءتهما. وهم مجمعون على أنهما لم يكونا يحفظان الشعر ويحسنان روايته ليس غير، وإنما كانا شاعرين مجيدين يصلان من التقليد والمهارة فيه إلى حيث لايستطيع أحد أن يميز بين ما يرويان وما ينتحلان.

فأما حماد فيحدّثنا عنه راوية من خيرة رواة الكوفة هو المفضل الضبى أنه قد أفسد الشعر إفسادا لا يصلح بعده أبدا؛ فلما سئل عن سبب ذلك ألحن أم خطأ؟ قال: ليته كان كذلك، فإن أهل العلم يردّون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله فى شعره ويحمل ذلك عنه فى الآفاق، فتختلط أشعار القدماء، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟

ويحدثنا محمد بن سلام أنه دخل على بلال بن أبى بردة بن أبى موسى الأشعرى، فقال له بلال: ما أطرفتنى شيئا؛ فغدا عليه حماد فأنشده قصيدة للحطيئة فى مدح أبى موسى؛ قال بلال: ويحك يمدح الحطيئة أبا موسى ولا أعرف ذلك، وأنا أروى شعر الحطيئة! ولكن دعها تذهب فى الناس؛ وقد تركها حماد فذهبت فى الناس وهى فى ديوان الحطيئة. والرواة أنفسهم يختلفون، فمنهم من يزعم أن الحطيئة قالها حقاً.

وكان يونس بن حبيب يقول: العجب لمن يروى عن حمّاد، كان يكسر ويلحن ويكذب. وثبت كذب حماد فى الرواية للمهدى؛ فأمر حاجبه فأعلن فى الناس أنه يبطل رواية حماد.

وفى الحق أن حماداً كان يسرف فى الرواية والتكثر منها. وأخباره فى ذلك لايكاد يصدّقها أحد، فلم يكن يسأل عن شىء إلا عرفه. وقد زعم للوليد بن يزيد أنه يستطيع أن يروى على كل حرف من حروف المعجم مائة قصيدة لمن لم يعرفهم من الشعراء. قالوا وامتحنه الوليد حتى ضجر فوكل به من أتم امتحانه ثم أجازه.

وأما خلف فكلام الناس فى كذبه كثير. وابن سلام ينبئنا بأنه كان أفرس الناس ببيت شعر. ويتحدّثون أنه وضع لأهل الكوفة ما شاء الله أن يضع لهم، ثم نسك فى آخر أيامه فأنبأ أهل الكوفة بما كان قد وضع لهم من الشعر؛ فأبوا تصديقه. واعترف هو للأصمعى بأنه وضع غير قصيدة. ويزعمون أنه وضع لامية العرب على الشنفرى، ولامية أخرى على تأبط شرا رويت فى الحماسة.

وهناك راوية كوفى لم يكن أقل حظا من صاحبيه هذين فى الكذب والانتحال. كان يجمع شعر القبائل حتى إذا جمع شعر قبيلة كتب مصحفا بخطه ووضعه فى مسجد الكوفة. ويقول خصومه: إنه كان ثقة لولا إسرافه فى شرب الخمر، وهو أبو عمرو الشيبانى. ويقولون: إنه جمع شعر سبعين قبيلة.

وأكبر الظن أنه كان يأجرنفسه للقبائل يجمع لكل واحدة منها شعراً يضيفه إلى شعرائها. وليس هذا غريبًا فى تاريخ الأدب، فقد كان مثله كثيراً فى تاريخ الأدب اليونانى والرومانى.

وإذا فسدت مروءة الرواة كما فسدت مروءة حماد وخلف وأبى عمرو الشيبانى، وإذا أحاطت بهم ظروف مختلفة تحملهم على الكذب والانتحال ككسب المال والتقرب إلى الأشراف والأمراء والظهور على الخصوم والمنافسين ونكاية العرب ـ نقول: إذا فسدت مروءة هؤلاء الرواة وأحاطت بهم مثل هذه الظروف، كان من الحق علينا ألا نقبل مطمئنين ما ينقلون إلينا من شعر القدماء.

والعجب أن رواة لم تفسد مروءتهم ولم يعرفوا بفسق ولا مجون ولاشعوبية قد كذبوا أيضا وانتحلوا. فأبو عمرو بن العلاء يعترف بأنه وضع على الأعشى بيتا:

وأنكرتنى وما كان الذى نكرت
من الحوادث إلا الشيب والصلعا

ويعترف الأصمعى بشىء يشبه ذلك.

ويقول اللاحقي إن سيبويه سأله عن إعمال العرب «فعِلًا»، فوضع له هذا البيت:

حَذِرٌ أموراً لاتَضِيرُ وآمنٌ
ماليس ينجيه من الأقدار

ومثل هذا كثير.

فى الشعر الجاهلى

وهناك طائفة من الرواة غير هؤلاء ليس من شك فى أنهم كانوا يتخذون الانتحال فى الشعر واللغة وسيلة من وسائل الكسب. وكانوا يفعلون ذلك فى شىء من السخرية والعبث، نريد بهم هؤلاء الأعراب الذين كان يرتحل إليهم فى البادية رواة الأمصار يسألونهم عن الشعر والغريب. فليس من شك عند من يعرف أخلاق الأعراب فى أن هؤلاء الناس حين رأوا إلحاح أهل الأمصار عليهم فى طلب الشعر والغريب وعنايتهم بما كانوا يلقون إليهم منهما، قدّروا بضاعتهم واستكثروا منها. ثم لم يلبثوا أن أحسوا ازدياد حرص الأمصار على هذه البضاعة، فجدّوا فى تجارتهم وأبوا أن يظلوا فى باديتهم ينتظرون رواة الأمصار. ولم لايتولون هم إصدار بضاعتهم بأنفسهم؟ ولم لا يهبطون إلى الأمصار يحملون الشعر والغريب والنوادر إلى الرواة فيريحونهم من الرحلة ومشاق السفر ونفقاته، ويحدثون التنافس بينهم، ويفيدون من ذلك ما لم يكونوا يفيدون حين لم يكن يقتحم الصحارى إليهم إلا رجل كالأصمعى أو أبى عمرو ابن العلاء؟ وكذلك فعلوا: انحدروا إلى الأمصار فى العراق خاصة ، وكثر ازدحام الرواة حولهم فنفقت بضاعتهم، وأنت تعلم أن نفاق البضاعة أدعى إلى الإنتاج؛ فأخذ هؤلاء الأعراب يكذبون وأسرفوا فى الكذب، حتى أحس الرواة أنفسهم ذلك. فالأصمعى يحدثنا عن أحد هؤلاء الأعراب، واسمه أبو ضمضم، أنه أنشد لمائة شاعر أو ثمانين شاعراً كلهم يسمى عَمْراً؛ قال الأصمعى: فعددت أنا وخلف الأحمر فلم نقدر على ثلاثين.

ويحدثنا ابن سلام عن أبى عبيدة أن داود بن متمم بن نويرة ورد البصرة فيما يقدم له الأعراب، فأخذ أبو عبيدة يسأله عن شعر أبيه وكفاه حاجته؛ فلما فرغ داود من رواية شعر أبيه وكره أن تنقطع عناية أبى عبيدة به أخذ يضع على أبيه ما لم يقل، وعرف ذلك أبو عبيدة.

ونظن أننا قد بلغنا ما كنا نريد من إحصاء الأسباب المختلفة التى حملت على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين، والتى تضطرنا نحن فى هذا العصر إلى أن نقف موقف الشك والاحتياط أمام هذا الشعر.

كل شىء فى حياة المسلمين فى القرون الثلاثة الأولى كان يدعو إلى انتحال الشعر وتلفيقه سواء فى ذلك الحياة الصالحة حياة الأتقياء والبررة، والحياة السيئة حياة الفساق وأصحاب المجون. فإذا كان الأمر على هذا النحو فهل تظن أن من الحزم والفطنة أن نقبل ما يقول القدماء فى غير نقد ولا تحقيق؟

وقد قدّمنا أن هذا الكذب والانتحال فى الأدب والتاريخ لم يكونا مقصورين على العرب، وإنما هما حظ شائع فى الآداب القديمة كلها. فخير لنا أن نجتهد فى تعرّف ما يمكن أن تصح إضافته إلى الجاهليين من الشعر. وسبيل ذلك أن ندرس الشعر نفسه فى ألفاظه ومعانيه بعد أن درسنا ما يحيط به من الظروف.

الكتاب الثالث
الشعر والشعراء

-١-
قصص وتاريخ

نظن أن أنصار القديم لايطمعون منا فى أن نغير لهم حقائق الأشياء أو أن نسمى هذه الحقائق بغير أسمائها، لنبلغ رضاهم ونتجنب سخطهم. ومهما نكن حراصا على أن يرضوا ومهما نكن شديدى الكره لسخطهم فنحن على رضا الحق أحرص، وللعبث بالحق والعلم أشدّ كرها.

ولن نستطيع أن نسمى حقا ما ليس بالحق، وتاريخًا ما ليس بالتاريخ. ولن نستطيع أن نعترف بأن ما يروى من سيرة هؤلاء الشعراء الجاهليين وما يضاف إليهم من الشعر تاريخ يمكن الاطمئنان إليه أو الثقة به؛ وإنما كثرة هذا كله قصص وأساطير لاتفيد يقيناً ولاترجيحًا، وإنما تبعث فى النفوس ظنوناً وأوهامًا. وسبيل الباحث المحقق أن يستعرضها فى عناية وأناة وبراءة من الأهواء والأغراض، فيدرسها محللا ناقداً مستقصياً فى النقد والتحليل. فإن انتهى من درسه هذا إلى حق أو شىء أو شىء يشبه الحق أثبته محتفظا بكل ما ينبغى أن يحتفظ به من الشك الذى قد يحمله على أن يغير رأيه ويستأنف بحثه ونظره من جديد.

ذلك أن أخبار الجاهليين وأشعارهم لم تصل إلينا من طريق تاريخية صحيحة، وإنما وصلت إلينا من هذه الطريق التى

فى الشعر الجاهلى

تصل منها القصص والأساطير: طريق الرواية والأحاديث، طريق الفكاهة واللعب، طريق التكلف والانتحال. فنحن مضطرون أمام هذا كله إلى أن نحتفظ بحرّيتنا كاملة، وإلى أن نقاوم ميولنا وأهواءنا وفطرتنا التى هى مستعدة للتصديق والاطمئنان فى سهولة ويسر. ونحن لانعرف نصاً عربياً وصل إلينا من طريق تاريخية صحيحة يمكن أن نطمئن إليها قبل القرآن إلا طائفة من النقوش لاتثبت فى الأدب حقّا ولاتنفى منه باطلا. وهى إن أفادت فى تاريخ الرسم فذلك كل ما يمكن أن يؤخذ منها إلى الآن.

القرآن وحده هو النص العربى القديم الذى يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصا للعصر الذى تلى فيه. فأما شعر هؤلاء الشعراء وخطب هؤلاء الخطباء وسجع هؤلاء الساجعين فلا سبيل إلى الثقة بها ولا إلى الإطمئنان إليها، ولاسيما بعد ما بسطنا لك فى الكتاب الأول من الأسباب التى تدعو إلى الشك فى صحتها، وبعد ما بسطنا لك فى الكتاب الثانى من الأسباب التى كانت تحمل الناس على التكلف والانتحال.

وإذاً فيجب أن يكون لمؤرّخ الآداب العربية موقفان مختلفان: أحدهما أمام الأساطير والأقاصيص والأسمار التى تروى عن العصر الجاهلى. والثانى أمام النصوص التاريخية الصحيحة التى تبتدئ بالقرآن. وقد بينا لك فى الكتاب الماضى أن هذا ليس شأن الآداب العربية وحدها، وإنما هو شأن الآداب القديمة كلها، وضربنا لك الأمثال بالأدب اليونانى والأدب اللاتينى. ولولا أنا نحرص على الإيجاز لضربنا لك أمثالا أخرى لطائفة من الآداب الحية الحديثة؛ فلكل أدب قسمه الصحيح وقسمه المتكلف، ولكل أمة تاريخها الصحيح وتاريخها المنتحل. ولسنا ندرى لم يريد أنصار القديم أن يميزوا الأمة العربية والأدب العربى من سائر الأمم والآداب؟ ومن الذى يستطيع أن يزعم أن الله قد وضع القوانين العامة لتخضع لها الإنسانية كلها إلا هذا الجيل الذى كان ينتسب إلى عدنان وقحطان؟ كلا! الجيل العربى كغيره من الأجيال خاضع لهذه القوانين العامة التى تسيطر على حياة الأفراد والجماعات.

للعرب خيالهم الشعبى. وهذا الخيال قد جدّ وعمل وأثمر، وكانت نتيجة جدّه وعمله وإثماره هذه الأقاصيص والأساطير التى تروى لا عن العصر الجاهلىّ وحده بل عن العصور الإسلامية التاريخية أيضا. وقد رأيت فى فصولنا التى سميناها «حديث الأربعاء» أنا نشك فى طائفة من هذه القصص الغرامية التى تروى عن العذريين وغيرهم من العشاق فى العصر الأموى. ويجب حقا أن نلغى عقولنا ـ كما يقول بعض الزعماء السياسيين ـ لنؤمن بأن كل ما يروى لنا عن الشعراء والكتاب والخلفاء والقواد والوزراء صحيح، لأنه ورد فى كتاب الأغانى أو فى كتاب الطبرى أو فى كتاب المبرّد أو فى سفر من أسفار الجاحظ. نعم يجب أن نلغى عقولنا وأن نلغى وجودنا الشخصى وأن نستحيل إلى كتب متحركة: هذا يحفظ الكامل لا يعدوه فيصبح نسخة من كتاب الكامل تمشى على رجلين وتنطق بلسان؛ وهذا يحفظ كتاب البيان والتبيين فيصبح نسخة منه؛ وهذا يحفظ أخلاطاً من هذه الكتب فيصبح مزاجًا غريبًا يتكلم مرة بلسان الجاحظ وأخرى بلسان المبرد وثالثة بلسان ثعلب ورابعة بلسان ابن سلام.

لأنصار القديم أن يرضوا لأنفسهم بهذا النحو من أنحاء الحياة العلمية. أما نحن فنأبى كل الإباء أن نكون أدوات حاكية أو كتباً متحرّكة، ولانرضى إلا أن تكون لنا عقول نفهم بها ونستعين بها على النقد والتمحيص فى غير تحكم ولا طغيان. وهذه العقول تضطرنا، كما اضطرت غيرنا من قبل، إلى أن ننظر إلى القدماء كما ننظر إلى المحدثين دون أن ننسى الظروف التى تحيط بأولئك وهؤلاء. فأنا لا أقدّس أحدا من الذين يعاصروننى ولا أبرئه من الكذب والانتحال ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب. فإذا تحدّث إلىّ بشىء أو نقل لى عنه شىء، فأنا لا أقبل حتى أنقد وأتحرّى، وأحلل وأدقق فى التحليل. وما أعرف أن أحدا من أنصار القديم أنفسهم يقدّس المعاصرين ويطمئن إليهم من غير نقد ولاتبصر. وآية ذلك أنهم يحيون حياتهم اليومية كما يحياها أنصار الجديد؛ فهم يبيعون ويشترون ويدّخرون كما يبيع غيرهم وكما يشترى وكما يدّخر، وهم يدبّرون أمورهم الخاصة كما يدبرها سائر الناس فى مقدار من الذكاء والفطنة والحذر. فما بالهم يصطنعون ملكاتهم الناقدة بالقياس إلى المعاصرين ولايصطنعونها بالقياس إلى القدماء؟ وما بالهم إذا كانوا يحبّون التصديق والاطمئنان إلى هذا الحدّ لا يصدقون

فى الشعر الجاهلى

البائع حين يزعم لهم أن سلعته تساوى عشرين، بل يعرضون عليه عشرة وأقل من عشرة ويساومون حتى ينتهوا إلى ما يريدون؟ ولو أنهم صدّقوا المحدثين واطمأنوا إليهم كما يصدّقون القدماء ويطمئنون إليهم لكانوا مضرب الأمثال فى الغفلة والبله والحمق، ولكانت حياتهم كداً وضنكا وعناء. ولكنا نحمد لهم الله، فهم بالقياس إلى معاصريهم أصحاب بصر بالأمور وفطنة بدقائقها وحيلة واسعة للتخلص من المآزق؛ وهم يشترون اللحم كما نشتريه ويبذلون فى الخبز والسمن مثل ما نبذل.

وإذاً فما مصدر هذه التفرقة التى يصطنعونها بين القدماء والمحدثين؟ ما لهم يؤمنون لأولئك ويشكّون فى هؤلاء؟

ليس لهذه التفرقة مصدر إلا هذه الفكرة التى تسيطر على نفوس العامة فى جميع الأمم وفى جميع العصور، وهى أن القديم خير من الجديد، وأن الزمان صائر إلى الشر لا إلى الخير، وأن الدهر يسير بالناس القهقرى: يرجع بهم إلى وراء ولايمضى بهم إلى أمام...

زعموا أن القمحة كانت فى العصور الذهبية تعدل التفاحة العظيمة حجماً، ثم غضب الله على الناس فأخذت القمحة تتضاءل حتى وصلت إلى حيث هى الآن.

وزعموا أن الرجل من الأجيال القديمة كان من الطول والضخامة والقوة بحيث كان يغمس يده فى البحر فيأخذ منه السمك ثم يرفع يده فى الجو فيشويه فى جذوة الشمس ثم يهبط بيده إلى فمه فيزدرد شواءه ازدراداً.

وزعموا أن أهل الأجيال القديمة كانوا من الضخامة والجسامة بحيث استطاع بعض الملوك، أو بعض الأنبياء، أن يتخذ فخذ أحدهم جسراً يعبر عليه الفرات.

فالقديم خير من الجديد، والقدماء خير من المحدثين. يؤمن العامة بهذا إيماناً لاسبيل إلى زعزعته. وهذا الإيمان يتطور ويتغير؛ ولكن أصله ثابت. فأصحاب الحضارة والمدنية الذين أخذوا من العلم بحظ لايؤمنون بمثل هذه الأحاديث التى قدّمتها لك؛ ولكنهم يرون أن الأخلاق مثلا كانت أشدّ استيقاظاً فى العصور الأولى، وأن الأفئدة كانت أشدّ ذكاء، وأن الأبدان كانت أعظم حظاً من الصحة. وعلى هذا النحو يكون تفضيل القديم، لأنه قديم لانراه من جهة، ولأننا ساخطون بطبعنا على الحاضر من جهة أخرى.

فهل تظن أن الذين يثقون بخلف وحمّاد والأصمعى وأبى عمرو بن العلاء يثقون بهم لشىء غير ما قدمت لك؟ كلا! كان هؤلاء الناس أحسن من المعاصرين أخلاقاً وأقل منهم ميلا إلى الكذب، كانوا أذكى منهم أفئدة، كانوا أقوى منهم حافظة، كانوا أثقب منهم بصائر. لماذا؟ لأنهم قدماء! لأنهم كانوا يعيشون فى هذا العصر الذهبى! أليس العصر العباسى عصراً ذهبياً بالقياس إلى هذا العصر الذى نعيش فيه؟

أما نحن فلا نزعم أن القدماء كانوا شراً من المحدثين، ولكنا لانزعم أيضاً أنهم كانوا خيراً منهم. وإنما أولئك وهؤلاء سواء، لاتفرّق بينهم إلا ظروف الحياة التى تصوّر طبائعهم صورا ملائمة لها دون أن تغير هذه الطبائع. كان القدماء يكذبون كما يكذب المحدثون، وكان القدماء، يخطئون كما يخطئ المحدثون، وكان حظ القدماء من الخطأ أعظم من حظ المحدثين، لأن العقل لم يبلغ من الرقى فى تلك العصور ما بلغ فى هذا العصر ولم يستكشف من مناهج البحث والنقد ما استكشف فى هذا العصر. فإذا أخذنا أنفسنا بأن نقف أمام القدماء موقف الشك والاحتياط فلسنا غلاة ولامسرفين، وإنما نحن نؤدى لعقولنا حقها ونؤدى للعلم ماله علينا من دين. وإذا كنا نطلب إلى أنصار القديم شيئا فهو أن يكونوا منطقيين، وأن يلائموا بين حياتهم حين يقرءون ويكتبون وحياتهم حين يبيعون ويشترون.

وإذاً فلنتناول مع الإيجاز الشديد شيئاً من البحث عن الشعر والشعراء فى العصر الجاهلى لنرى إلى أى شىء نستطيع أن نطمئن من هذه الأشعار والأخبار التى امتلأت بها الكتب والأسفار.

- ٢ -

امرؤ القيس - عبيد - علقمة

لعل أقدم الشعراء الذين يروى لهم شعر كثير ويتحدث الرواة عنهم بأخبار كثيرة فيها تطويل وتفصيل هو امرؤ القيس.

ونحن نعلم أن الرواة يتحدّثون بأسماء طائفة من الشعراء زعموا أنهم عاشوا قبل امرئ القيس وقالوا شعرا، ولكنهم لايروون لهؤلاء الشعراء إلا البيت أو البيتين أو الأبيات. وهم لايذكرون من أخبار هؤلاء الشعراء إلا الشىء القليل الذى لايغنى.

فى الشعر الجاهلى

وهم يعللون قلة الأخبار والأشعار التى يمكن أن تضاف إلى هؤلاء الشعراء ببعد العهد وتقادم الزمن وقلة الحفاظ. وقد رأيت فى الكتاب الماضى أن قليلا من النقد لما يضاف إلى هؤلاء الشعراء ينتهى بك إلى جحود ما يضاف إليهم من خبر أو شعر. فلندع هؤلاء الشعراء ولنقف عند امرئ القيس وأصحابه الذين يظهر أن الرواة عرفوا عنهم ورووا لهم الشيء الكثير.

مَن امرؤ القيس؟ أما الرواة فلايختلفون فى أنه رجل من كندة. ولكن من كندة؟ لايختلف الرواة فى أنها قبيلة من قحطان؛ وهم يختلفون بعض الاختلاف فى نسبها وفى تفسير اسمها وفى أخبار سادتها. ولكنهم على كل حال يتفقون على أنها قبيلة يمانية، وعلى أن امرأ القيس منها.

فأما اسم امرئ القيس واسم أبيه واسم أمه فأشياء ليس من اليسير الاتفاق عليها بين الرواة؛ فقد كان اسمه امرأ القيس، وقد كان اسمه حندجًا، وقد كان اسمه قيساً. وقد كان اسم أبيه عمرا، وقد كان إسم أبيه حـجْرا أيضا. وكان اسم أمه فاطمة بنت ربيعة أخت مهلهل وكليب، وكان اسم أمه تَمْلِك. وكان امرؤ القيس يعرف بأبى وهب، وكان يعرف بأبى الحارث. ولم يكن له ولد ذكر. وكان يئد بناته جميعاً. وكانت له ابنة يقال لها هند؛ ولم تكن هند هذه ابنته وإنما كانت بنت أبيه. وكان يعرف بالملك الضِلّيل، وكان يعرف بذى القروح.

وعليك أنت أن تستخلص من هذا الخليط المضطرب ما تستطيع أن تسميه حقًا أو شيئًا يشبه الحق. وأى شيء أيسر من أن تأخذ ما اتفقت عليه كثرة الرواة على أنه حق لاشك فيه؟ وكثرة الرواة قد اتفقت على أن اسمه حندج بن حجر، ولقبه امرؤ القيس، وكنيته أبو وهب؛ وأمه فاطمة بنت ربيعة. على هذا اتفقت كثرة الرواة. وإذا اتفقت الكثرة على شيء فيجب أن يكون صحيحًا أو على أقل تقدير يجب أن يكون راجحاً.

أما أنا فقد أطمئن إلى آراء الكثرة، أو قد أرانى مكرها على الاطمئنان لآراء الكثرة، فى المجالس النيابية وما يشبهها. ولكن الكثرة فى العلم لاتغنى شيئًا؛ فقد كانت كثرة العلماء تنكر كروية الأرض وحركتها، وظهر بعد ذلك أن الكثرة كانت مخطئة. وكانت كثرة العلماء ترى كل ما أثبت العلم الحديث أنه غير صحيح. فالكثرة فى العلم لاتغنى شيئاً.

وإذاً فليس من سبيل إلى أن نقبل قول الكثرة فى امرئ القيس؛ وإنما السبيل أن نوازن بينه وبين ما تزعم القلة. وليس إلى هذه الموازنة المنتجة من سبيل إذا لاحظت ما قدّمناه فى الكتاب الماضى من هذه الأسباب التى كانت تحمل على الانتحال وتكلف القصص.

وإذاً فلسنا نستطيع أن نفصل بين الفريقين المختلفين، وإنما نحن مضطرون إلى أن نقبل ما يقول أولئك وهؤلاء على أن الناس كانوا يتحدثون به دون أن نعرف وجه الحق فيه. ولعل هذا وأشباهه من الخلط فى حياة امرئ القيس أوضح دليل على ما نذهب إليه من أن امرأ القيس إن يكن قد وجد حقاً ـ ونحن نرجح ذلك ونكاد نوقن به ـ فإن الناس لم يعرفوا عنه شيئا إلا اسمه هذا، وإلا طائفة من الأساطير والأحاديث تتصل بهذا الاسم.

وهنا يحسن أن نلاحظ أن الكثرة من هذه الأساطير والأحاديث لم تشع بين الناس إلا فى عصر متأخر: وفى عصر الرواة المدوّنين والقصاصين. فأكبر الظن إذاً أنها نشأت فى هذا العصر ولم تورث عن العصر الجاهلى حقًا. وأكبر الظن أن الذى أنشأ هذه القصة ونماها إنما هو هذا المكان الذى احتلته قبيلة كنْدة فى الحياة الإسلامية منذ تمت للنبىّ السيطرة على البلاد العربية إلى القرن الأول للهجرة. فنحن نعلم أن وفداً من كِنْدة وفد على النبىّ وعلى رأسه الأشعث بن قيس. ونحن نعلم أن هذا الوفد طلب ـ فيما تقول السيرة ـ إلى النبىّ أن يرسل معهم مفقها يعلمهم الدين. نحن نعلم أن كندة ارتدّت بعد موت النبىّ، وأن عامل أبى بكر حاصرها فى النُجير وأنزلها على حكمه وقتل منها خلقًا كثيراً وأوفد منها طائفة إلى أبى بكر فيها الأشعث بن قيس الذى تاب وأناب وأصهر إلى أبى بكر فتزوج أخته أم فروة؛ وخرج ـ فيما يزعم الرواة ـ إلى سوق الإبل فى المدينة فاستل سيفه ومضى فى إبل السوق عقرا ونحرا حتى ظن الناس به الجنون، ولكنه دعا أهل المدينة إلى الطعام وأدّى إلى أصحاب الإبل أموالهم؛ وكانت هذه المجزرة الفاحشة وليمة عرسه. ونحن نعلم أن الرجل قد اشترك فى فتح الشام وشهد مواقع المسلمين فى حرب الفرس، وحسن بلاؤه فى هذا كله، وتولى عملا لعثمان، وظاهر عليا على معاوية، وأكره عليا على قبول التحكيم فى صفين. ونحن نعلم أن ابنه محمد بن الأشعث كان سيدًا من

فى الشعر الجاهلى

سادات الكوفة، عليه وحده اعتمد زياد حين أعياه أخذ حجر بن عدى الكندى. ونحن نعلم أن قصة حجر بن عدى هذا وقتل معاوية إياه فى نفر من أصحابه قد تركت فى نفوس المسلمين عامة واليمنيين خاصة أثرا قويا عميقا مثّل هذا الرجل فى صورة الشهيد. ثم نحن نعلم أن حفيد الأشعث بن قيس وهو عبدالرحمن بن محمد بن الأشعث قد ثار بالحجاج، وخلع عبدالملك، وعرض دولة آل مروان للزوال، وكان سببا فى إراقة دماء المسلمين من أهل العراق والشام، وكان الذين قتلوا فى حروبه يحصون فيبلغون عشرات الآلاف، ثم انهزم فلجأ إلى ملك الترك، ثم أعاد الكرة فتنقّل فى مدن فارس، ثم استيأس فعاد إلى ملك الترك، ثم غدر به هذا الملك فأسلمه إلى عامل الحجاج، ثم قتل نفسه فى طريقه إلى العراق، ثم احتذّ رأسه وطوف به فى العراق والشام ومصر.

أفتظن أن أسرة كهذه الأسرة الكندية تنزل هذه المنزلة فى الحياة الإسلامية وتؤثر هذه الآثار فى تاريخ المسلمين لاتصطنع القصص ولاتأجر القصّاص لينشروا لها الدعوة ويذيعوا عنها كل ما من شأنه أن يرفع ذكرها ويبعد صوتها؟ بلى! ويحدثنا الرواة أنفسهم أن عبدالرحمن بن الأشعث اتخذ القصّاص وأجرهم كما اتخذ الشعراء وأجزل صلتهم: كان له قاص يقال له عمرو بن ذرّ؛ وكان شاعره أعشى همذان.

فما يروى من أخبار كندة فى الجاهلية متأثر من غير شك بعمل هؤلاء القصاص الذين كانوا يعملون لآل الأشعث. وقصة امرئ القيس بنوع خاص تشبه من وجوه كثيرة حياة عبدالرحمن ابن الأشعث. فهى تمثل لنا امرأ القيس مطالبا بثأر أبيه. وهل ثار عبدالرحمن عند الذين يفقهون التاريخ إلا منتقمًا لحجر بن عدىّ؟ وهى تمثل لنا امرأ القيس طامعًا فى الملك. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث يرى أنه ليس أقل من بنى أمية استئهالا للملك؛ وكان يطالب به. وهى تمثل لنا امرأ القيس متنقلا فى قبائل العرب. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث متنقلا فى مدن فارس والعراق. وهى تمثل امرأ القيس لاجئا إلى قيصر مستعيناً به. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث لاجئًا إلى ملك الترك مستعيناً به. وهى تمثل لنا أخيراً امرأ القيس وقد غدر به قيصر بعد أن كاد له أسدىّ فى القصر. وقد غدر ملك الترك بعبدالرحمن بعد أن كاد له رسل الحجاج. وهى تمثل لنا بعد هذا وذاك امرأ القيس وقد مات فى طريقه عائداً من بلاد الروم. وقد مات عبدالرحمن فى طريقه عائداً من بلاد الترك.

أليس من اليسير أن نفترض بل أن نرجح أن حياة امرئ القيس كما يتحدّث بها الرواة ليست إلا لوناً من التمثيل لحياة عبدالرحمن استحدثه القصاص إرضاء لهوى الشعوب اليمنية فى العراق واستعاروا له اسم الملك الضلّيل اتقاء لعمال بنى أمية من ناحية، واستغلالا لطائفة يسيرة من الأخبار كانت تعرف عن هذا الملك الضليل من ناحية أخرى؟

ستقول: وشعر امرئ القيس ما شأنه؟ وما تأويله؟ شأنه يسير، وتأويله أيسر. فأقل نظر فى هذا الشعر يلزمك أن تقسمه إلى قسمين: أحدهما يتصل بهذه القصة التى قدّمنا الإشارة إليها. وإذا فشأنه شأن هذه القصة انتحل لتفسيرها أو تسجيلها، وانتحل لتمثيل هذا التنافس القوى الذى كان قائما بين قبائل العرب وأحيائهم فى الكوفة والبصرة. وأقل درس لهذا الشعر يقنعك، إن كنت من الذين يألفون البحث الحديث، بأن هذا الشعر الذى يضاف إلى امرئ القيس ويتصل بقصته إنما هو شعر إسلامى لاجاهلى، قيل وانتحل لهذه الأسباب التى أشرنا إليها ولأسباب أخرى فصلناها فى القسم الثانى من هذا الكتاب. فهذا أحد القسمين. وأما القسم الثانى فشعر لايتصل بهذه القصة، وإنما يتداول فنونا من القول مستقلة من الأهواء السياسية والحزبية. ولنا فى هذا القسم رأى نسطره بعد حين.

وخلاصة هذا البحث القصير أن شخصية امرئ القيس ـ إذا فكرت ـ أشبه شىء بشخصية الشاعر اليونانى هوميروس. لايشك مؤرّخو الآداب اليونانية الآن فى أنها قد وجدت حقا، وأثرت فى الشعر القصصى حقا، وكان تأثيرها قويا باقيا؛ ولكنهم لايعرفون من أمرها شيئًا يمكن الاطمئنان إليه، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التى تروى عنه كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولاأقل. فامرؤ القيس هو الملك الضلّيل حقا: نريد أنه الملك الذى لايعرف عنه شىء يمكن الاطمئنان إليه. هو ضُلُّ بن قُلّ كما يقول أصحاب المعاجم اللغوية. ومن غريب الأمر أن طائفة من الشعر تنسب إلى امرئ القيس على أنه قالها حينما كان متنقلا فى القبائل العربية

فى الشعر الجاهلى

يمدح بها هذه ويهجو تلك، وتتصل بهذه الأشعار طائفة من الأخبار تبين نزول امرئ القيس فى هذه القبيلة، والتجاءه إلى تلك القبيلة، وجواره عند فلان، واستعانته بفلان، وأن شيئا مثل هذا يلاحظ فى حياة هوميروس؛ فهو ـ فيما يزعم رواة اليونان ـ قد تنقل فى المدن اليونانية فلقى من بعضها الكرامة والتجلة، ومن بعضها الإعراض والانصراف. ومؤرّخو الآداب اليونانية يفسرون هذه الأحاديث على أنها مظهر من مظاهر التنافس بين المدن اليونانية: كلها يزعم لنفسه أنه ضيّف هوميروس أو نشأه أو أجاره أو عطف عليه.

ونحن نذهب هذا المذهب نفسه فى تفسير هذه الأخبار والأشعار التى تمس تنقّل امرئ القيس فى قبائل العرب. فهى محدثَة انتحلت حين تنافست القبائل العربية فى الإسلام وحين أرادت كل قبيلة وكل حى أن تزعم لنفسها من الشرف والفضل أعظم حظ ممكن. وقد أحس القدماء بعض هذا؛ فصاحب الأغانى يحدثنا أن القصيدة القافية التى تضاف إلى امرئ القيس على أنه قالها يمدح بها السموءل حين لجأ إليه منحولة نحلها دارم بن عقال وهو من ولد السموءل. وأكبر ظننا أن دارم بن عقال لم ينحل القصيدة وحدها وإنما نحل القصة كلها وانتحل ما يتصل بها أيضا: نحل قصة ابن السموءل الذى قتل بمنظر من أبيه حين أبى تسليم أسلحة امرئ القيس، نحل قصة الأعشى الذى استجار بشريح بن السموءل وقال فيه هذا الشعر المشهور:

شريحُ لاتتركنّى بعد ما علقتْ
حبالَك اليوم بعد القدّ أظفارى
قد جُلت ما بين بانقيا إلى عَدَنٍ
وطال فى العجم تَردادى وتَسْيارى
فكان أكرمهم عهدا وأوثقهم
مجدا أبوك بعرف غير إنكار
كالغيث ما استمطروه جاد وابلُه
وفى الشدائد كالمستأسد الضارى
كن كالسموءل إذ طاف الهُمام به
فى جحفل كهزيع الليل جرّار
إذ سامه خطّتى خسف فقال له
قل ما تشاء فإنى سامع حار
فقال غدرٌ وثُكل أنت بينهما
فاختر وما فيهما حظٌ لمختار
فشكّ غير طويل ثم قال له
أُقتل أسيرك إنى مانع جارى
أنا له خلف إن كنت قاتله
وإن قتلت كريمًا غير غوّار
وسوف يُعقبنيه إن ظفرتَ به
ربٌ كريم وبيضٌ ذاتُ أطهار
لاسرُّهن لدينا ذاهب هدراً
وحافظات إذا استودعن أسرارى
فاختار أدراعه كى لايسب بها
ولم يكن وعده فيها بختّار

ثم كانت هذه القصة المنتحلة سببًا فى انتحال قصة أخرى هى قصة ذهاب امرئ القيس إلى القسطنطينية وما يتصل بها من الأشعار. منتحلة هذه القصيدة الرائية الطويلة التى مطلعها:

سما لك شوقٌ بعد ما كان أقصرا
وحلّت سليمى بطن ظبى فعرْعرا

منتحل هذا الشعر الذى قاله امرؤ القيس حين دخل الحمام مع قيصر والذى تنزه هذا الكتاب عن روايته. منتحل هذا الحب الذى يقال إن امرأ القيس أضمره لابنة قيصر. منتحلة هذه الأشعار التى تضاف إلى امرئ القيس حين أحس السم وهو قافل من بلاد الروم.

كل هذا منتحل لأنه يفسر هذه الأحاديث التى شاعت، لتلك الأسباب التى قدّمناها.

وإذا لم يكن بد من التماس الأدلة الفنية على انتحال هذا الشعر، فقد نحب أن نعرف كيف زار امرؤ القيس بلاد الروم وخالط قيصر حتى دخل معه الحمام وفتن ابنته ورأى مظاهر الحضارة اليونانية فى قسطنطينية ولم يظهر لذلك أثر ما فى شعره: لم يصف القصر ولم يذكره، لم يصف كنيسة من كنائس قسطنطينية، لم يصف هذه الفتاة الإمبراطورية التى فتنها، لم يصف الروميات، لم يصف شيئًا ما يمكن أن يكون روميا حقا. ثم يكفى أن تقرأ هذا الشعر لتحس فيه الضعف والاضطراب والجهل بالطريق إلى قسطنطينية.

ومهما يكن من شىء فإن السذاجة وحدها هى التى تعيننا على أن نتصور أن شاعرا عربيا قديما قال هذا الشعر الذى يضاف إلى امرئ القيس فى رحلته إلى بلاد الروم وقفوله منها.

وإذا رأيت معنا أن كل هذا الشعر الذى يتصل بسيرة امرئ القيس إنما هو من عمل القصّاص فقد يصح أن نقف معك وقفة قصيرة عند هذا القسم الثانى من شعر امرئ القيس وهو الذى لايفسر سيرته

في الشعر الجاهلي

ولا يتصل بها. ولعل أحق هذا الشعر بالعناية قصيدتان اثنتان:

الأولى: « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»

والثانية « ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي»

فأما ما عدا هاتين القصيدتين فالضعف فيه ظاهر والاضطراب فيه بين والتكلف والإسفاف فيه يكادان يلمسان باليد. وقد يكون لنا أن نلاحظ قبل كل شيء ملاحظة لا أدرى كيف يتخلص منها أنصار القديم، وهى أن امرأ القيس - إن صحت أحاديث الرواة - يمنى، وشعره قرشى اللغة، لا فرق بينه وبين القرآن فى لفظه وإعرابه وما يتصل بذلك من قواعد الكلام. ونحن نعلم - كما قدمنا - أن لغة اليمن مخالفة كل المخالفة للغة الحجاز فكيف نظم الشاعر اليمنى شعره فى لغة أهل الحجاز؟ بل فى لغة قريش خاصة؟ سيقولون: نشأ امرؤ القيس فى قبائل عدنان وكان أبوه ملكاً على بنى أسد وكانت أمة من بنى تغلب وكان مهلهل خاله، فليس غريباً أن يصطنع لغة عدنان ويعدل عن لغة اليمن. ولكننا نجهل هذا كله ولا نستطيع أن نثبته إلا من طريق هذا الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس. ونحن تشك فى هذا الشعر ونصفه بأنه منتحل.

وإذا فنحن ندور: نثبت لغة امرئ القيس الذى نشك فيه. على أننا أمام مسألة أخرى ليست أقل من هذه المسألة تعقيداً. فنحن لا نعلم ولا نستطيع أن نعلم الآن أكانت لغة قريش هى اللغة السائدة فى البلاد العربية أيام امرئ القيس؟ وأكبر الظن أنها لم تكن لغة العرب فى ذلك الوقت، وأنها إنما أخذت تسود فى أواسط القرن السادس للمسيح وتمت لها السيادة بظهور الإسلام كما قدمنا.

وإذاً فكيف نظم امرؤ القيس اليمنى شعره فى لغة القرآن مع أن هذه اللغة لم تكن سائدة فى العصر الذى عاش فيه امرؤ القيس؟ وأعجب من هذا أنك لا تجد مطلقا فى شعر امرئ القيس لفظا أو أسلوباً أو نحواً من أنحاء القول يدل على أنه يمنى. فمهما يكن امرؤ القيس قد تأثر بلغة عدنان فكيف نستطيع أن نتصور أن لغته الأولى قد محيت من نفسه محواً تاماً ولم يظهر لها أثر ما فى شعره؟ نظن أن أنصار القديم سيجدون كثيرا من المشقة والعناء ليحلوا هذه المشكلة ونظن أن إضافة هذا الشعر إلى امرئ القيس مستحيلة قبل أن تحل هذه المشكلة.

على أننا نحب أن نسأل عن شيء آخر؛ فامرؤ القيس ابن أخت مهلهل وكليب ابنى ربيعة - فيما يقولون -، وأنت تعلم أن قصة طويلة عريضة قد نسجت حول مهلهل وكليب هذين، هى قصة البسوس وهذه الحرب التى اتصلت أربعين سنة - فيما يقولون القصاص - وأفسدت ما بين القبيلتين الأختين بكر وتغلب. فمن العجيب ألا يشير امرؤ القيس بحرف واحد إلى مقتل خاله كليب، ولا إلى بلاء خاله مهلهل، ولا إلى هذه المحن التى أصابت أخواله من بنى تغلب، ولا إلى هذه المآثر التى كانت لأخواله على بنى بكر.

وإذاً فأينما وجهت فلن تجد إلا شكاً: شكا فى القصة، شكا فى اللغة، شكاً فى النسب، شكا فى الرحلة، شكا فى الشعر.

وهم يريدون بعد هذا أن نؤمن ونطمئن إلى كل ما يتحدث به القدماء عن امرئ القيس! نعم نستطيع أن نؤمن وأن نطمئن لو أن الله قد رزقنا هذا الكسل العقلى الذى يحبب إلى الناس أن يأخذوا بالقديم تجنبا للبحث عن الجديد. ولكن الله لم يرزقنا هذا النوع من الكسل، فنحن نؤثر عليه تعب الشك ومشقة البحث.

وهذا البحث ينتهى بنا إلى أن أكثر هذا الشعر الذى يضاف لامرئ القيس ليس من امرئ القيس فى شيء وإنما هو محمول عليه حملا ومختلق عليه اختلاقاً، حمل بعضه العرب نفسهم، وحمل بعضه الآخر الرواة الذين دونوا الشعر فى القرن الثانى للهجرة.

ولننظر فى المعلقة نفسها، فلسنا نعرف قصيدة يظهر فيها التكلف والتعمل أكثر مما يظهران فى هذه القصيدة. لا نحفل بقصة تعليق هذه القصائد السبع أو العشر على الكعبة أو فى الدفاتر. فما نظن أن أنصار القديم يحفلون بهذه القصة التى نشأت فى عصر متأخر جدا والتى لايثبتها شيء فى حياة العرب وعنايتهم بالآداب. ولكننا نلاحظ أن القدماء أنفسهم يشكون فى بعض هذه القصيدة فهم يشكون فى صحة هذين البيتين:

ترى بعر الآرام فى عَرَصَاتها
وقيعانها كأنه حَبُّ فلفل
كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سَمُرَات الحى ناقفُ حنظل

وهم يشكون فى هذه الأبيات:

وقربة أقوام جعلت عِصامَها
على كاهل منى ذلول مرحّل

فى الشعر الجاهلى

وَوادٍ كجوف العير قفرٍ قطعته
به الذئب يعوى كالخليع المعيّل
فقلت له لمّا عوى إن شأننا
قليل الغنى إن كنت لما تموّل
كلانا إذا ما نال شيئا أفاته
ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل

وهم بعد هذا يختلفون اختلافًا كثيراً فى رواية القصيدة: فى ألفاظها وفى ترتيبها، ويضعون لفظًا مكان لفظ وبيتًا مكان بيت. وليس هذا الاختلاف مقصوراً على هذه القصيدة، وإنما يتناول الشعر الجاهلى كله. وهو اختلاف قد أعطى المستشرقين صورة سيئة كاذبة من الشعر العربى، فخيل إليهم أنه غير منسق ولا مؤتلف، وأن الوحدة لا وجود لها فى القصيدة وأن الشخصية الشعرية لا وجود لها فى القصيدة أيضا، وأنك تستطيع أن تقدم وتؤخر وأن تضيف إلى الشاعر شعر غيره دون أن تجد فى ذلك حرجا أو جناحا مادمت لم تخل بالوزن ولا بالقافية.

وقد يكون هذا صحيحًا فى الشعر الجاهلى، لأن كثرة هذا الشعر منتحلة مصطنعة. فأما الشعر الإسلامى الذى صحت نسبته لقائلية فأنا أتحدى أى ناقد أن يعبث به أقل عبث دون أن يفسده. وأنا أزعم أن وحدة القصيدة فيه بينة، وأن شخصية الشاعر فيه ليست أقل ظهورًا منها فى أى شعر أجنبى. إنما جاء هذا الخطأ من اتخاذ هذا الشعر الجاهلى نموذجا للشعر العربى؛ مع أن هذا الشعر الجاهلى - كما قدمنا - لا يمثل شيئا ولا يصلح إلا نموذجا لعبث القصاص وتكلف الرواة.

ونظن أن أنصار القديم لا يخالفون فى أن هذين البيتين قلقان فى القصيدة وهما:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازًا وناء بكلكل

فقد وضع هذان البيتان للدخول على البيت الذى يليهما وهو:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وهذان البيتان أشبه بتكلف المشطّر والمخمس منهما بأى شىء آخر.

فإذا فرغنا من هذا الشعر الذى لا نكاد نختلف فى أنه دخيل فى القصيدة، فقد نستطيع أن نرد القصيدة إلى أجزائها الأولى. وهذه الأجزاء هى: أولا وقوف الشاعر على الدار وما يتصل بذلك من بكاء وإعوال، ثم ذكره أيام لهوه مع العذارى، ثم عتابه لصاحبته وما يتصل بذلك من وصف خليلته، ثم ذكر الليل والاستطراد منه إلى الصيد وما يتوسل به إلى الصيد من وصف الفرس، ثم ذكر البرق وما يتبعه من السيل.

ولنسرع إلى القول بأن وصف اللهو مع العذارى وما فيه من فحش أشبه بأن يكون من انتحال الفرزدق منه بأن يكون جاهليا . فالرواة يحدثوننا أن الفرزدق خرج فى يوم مطير إلى ضاحية البصرة فاتبع آثارا حتى انتهى إلى غدير وإذا فيه نساء يستحممن، فقال: ماأشبه هذا اليوم بيوم دارة جلجل، وولى منصرفا؛ فصاح النساء به: ياصاحب البغلة؛ فعاد إليهن فسألنه وعزمن عليه ليحدثهن بحديث دارة جلجل؛ فقص عليهن قصة امرئ القيس وأنشدهنّ قوله:

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولاسيما يوم بدارة جلجل

والذين يقرءون شعر الفرزدق ويلاحظون فحشه وغلظته وأنه قد ليم على هذا الفحش وعلى هذه الغلظة لا يجدون مشقة فى أن يضيفوا إليه هذه الأبيات، فهى بشعره أشبه. وكثيرا ماكان القدماء يتحدثون بمثل هذه الأحاديث يضيفونها إلى القدماء وهم ينتحلونها من عند أنفسهم. ومهما يكن من شىء، فلغة هذه الأبيات كلغة القصيدة كلها عدنانية قرشية يمكن أن تصدر عن شاعر إسلامى اتخذ لغة القرآن لغة أدبية.

أما وصف امرئ القيس لخليلته، وزيارته إياها، وتجشمه ماتجشم للوصول إليها، وتخوفها الفضيحة حين رأته، وخروجها معه وتعفيتها آثارهما بذيل مرطها، وماكان بينهما من لهو، فهو أشبه بشعر عمر بن أبى ربيعة منه بأى شىء آخر. فهذا النحو من القصص الغرامى فى الشعر، كان عمر بن أبى ربيعة قد احتكره احتكارا ولم ينازعه فيه أحد. ولقد يكون غريبا حقا أن يسبق امرؤ القيس الى هذا الفن ويتخذ فيه هذا الأسلوب ويعرف عنه هذا النحو، ثم يأتى ابن أبى ربيعة فيقلده فيه ولا يشير أحد من النقاد الى أن ابن أبى ربيعة قد تأثر بامرىء القيس مع أنهم قد أشاروا الى تأثير امرىء القيس فى طائفة من الشعراء فى أنحاء من الوصف. فكيف يمكن أن يكون امرؤ

فى الشعر الجاهلى

القيس هو منشئ هذا الفن من الغزل الذى عاش عليه ابن أبى ربيعة والذى كوّن شخصية ابن أبى ربيعة الشعرية ولا يعرف له ذلك؟

وأنت إذا قرأت قصيدة أو قصيدتين من شعر ابن أبى ربيعة لم تكد تشك فى أن هذا الفن فنه ابتكره ابتكارا واستغله استغلالا قويا، وعرفت العرب له هذا. وقل مثل هذا فى هذا القصص الغرامى الذى تجده فى قصيدة امرئ القيس الأخرى: «ألا انعم صباحًا أيها الطلل البالى». ففى هذا القصص الفاحش فن ابن أبى ربيعة وروح الفرزدق. ونحن نرجح إذًا أن هذا النوع من الغزل إنما أضيف الى امرئ القيس، أضافه رواة متأثرون بهذين الشاعرين الإسلاميين.

بقى الوصف، ولاسيما وصف الفرس والصيد. ولكننا نقف فيه موقف التردّد أيضا. واللغة هى التى تضطرنا الى هذا الموقف. فالظاهر أن امرأ القيس كان قد نبغ فى وصف الخيل والصيد والسيل والمطر. والظاهر أنه قد استحدث فى ذلك أشياء كثيرة لم تكن مألوفة من قبل. ولكن أقال هذه الأشياء فى هذا الشعر الذى بين أيدينا أم قالها فى شعر آخر ضاع وذهب به الزمان ولم يبق منه إلا الذكرى وإلا جمل مقتضبة أخذها الرواة فنظموها فى شعر محدث نسقوه ولفقوه وأضافوه إلى شاعرنا القديم؟ هذا مذهبنا الذى نرجحه. فنحن نقبل أن امرأ القيس وهو أول من قيد الأوابد، وشبه الخيل بالعصى والعقبان وما إلى ذلك، ولكننا نشك أعظم الشك فى أن يكون قد قال هذه الأبيات التى يرويها الرواة. وأكبر الظن أن هذا الوصف الذى نجده فى المعلّقة وفى اللامية الأخرى فيه شىء من ريح امرئ القيس، ولكن من ريحه ليس غير.

هناك قصيدة ثالثة نجزم نحن بأنها منتحلة انتحالا. وهى القصيدة البائية التى يقال إن امرأ القيس أنشأها يخاصم بها علقمة بن عَبَدَة الفحل، وأن أم جندب زوج امرئ القيس قد غلّبت علقمة على زوجها. وأنت تجد القصيدتين فى ديوان امرئ القيس وديوان علقمة. فأما قصيدة امرئ القيس فمطلعها:

خليلىّ مُرّا بى على أم جندب

نقض لُبَانات الفؤاد المعذب

وأما قصيدة علقمة فمطلعها:

ذهبت من الهجران فى كل مذهبِ

ولم يك حقًا كل هذا التُّجنب

ويكفى أن نقرأ هذين البيتين لتحس فيهما رقة إسلامية ظاهرة. على أن النظر فى هاتين القصيدتين سيقفك على أن هذين الشاعرين قد تواردا على معان كثيرة بل على ألفاظ كثيرة بل على أبيات كثيرة تجدها بنصها فى القصيدتين معا، وعلى أن البيت الذى يضاف إلى علقمة وبه ربح القضية يروى لامرئ القيس، وهو:

فأدركهن ثانيا من عنانه

يمرّ كمَرّ الرائح المتحلّب

والبيت الذى خسر به امرؤ القيس القضية يروى لعلقمة وهو:

فللسوط ألهوبُ وللساق درّة

وللزجر منه وقعُ أهوج مِنْعَب

وأنت تستطيع أن تقرأ القصيدتين دون أن تجد فيهما فرقًا بين شخصية الشاعرين، بل أنت لا تجد فيهما شخصية ما، وإنما تحس أنك تقرأ كلامًا غريبًا منظوماً فى جمع ما يمكن جمعه من وصف الفرس جملة وتفصيلا. وأكثر الظن أن علقمة لم يفاخر امرأ القيس، وأن أم جندب لم تحكم بينهما، وأن القصيدتين ليستا من الجاهلية فى شىء، وإنما هما صنع عالم من علماء اللغة لسبب من تلك الأسباب التى أشرنا فى الكتاب الماضى إلى أنها كانت تحمل علماء اللغة على الانتحال. وكان أبو عبيدة والأصمعى يتنافسان فى العلم بالخيل ووصف العرب إياها: أيهما أقدر عليه وأحذق به. وما نظن إلا أن هاتين القصيدتين وأمثالهما أثر من آثار هذا النحو من التنافس بين العلماء من أهل الأمصار الإسلامية المختلفة.

وهنا وقفة أخرى لابد منها. ذلك أن امرأ القيس لا يذكر وحده وإنما يذكر معه من الشعراء علقمة - كما رأيت - وعبيد ابن الأبرص. فأما علقمة فلا يكاد الرواة يذكرون عنه شيئا إلا مفاخرته لامرئ القيس ومدحه ملكًا من ملوك غسان ببائيته التى مطلعها:

طحا بك قلبٌ للحسان طروبُ

بعيد الشباب عصرَ حانَ مشيب

وإلا أنه كان يتردد على قريش ويناشدها شعره، وإلا أنه مات بعد ظهور الإسلام أى فى عصر متأخر جدا بالقياس إلى امرئ القيس الذى مهما يتأخر فقد مات قبل مولد النبى. والذى نرى نحن أنه عاش قبل القرن السادس وربما عاش قبل القرن الخامس أيضاً.

فى الشعر الجاهلى

وأما عبيد فقد التمسنا فى سيرته وما يضاف إليه من الشعر ما يعيننا على إثبات شخصية امرئ القيس وشعره فكانت النتيجة محزنة جدا. ذلك أنها انتهت بنا إلى أن نقف من عبيد وشعره نفس الموقف الذى وقفناه من امرئ القيس وشعره وليس علينا فى ذلك ذنب، فالرواة لا يحدثوننا عن عبيد بشىء يقبل التصديق. إنما عبيد عند الرواة والقصاص شخص من أصحاب الخوارق والكرامات، كان صديقًا للجن والسماء معًا، عمِّر عمراً طويلا يصلون به إلى ثلاثة قرون ومات ميتة منكرة: قتله النعمان بن المنذر أو المنذر بن ماء السماء فى يوم بؤسه.

والرواة يعرفون شيطان عبيد. واسم هذا الشيطان هبيد، وقد حاول بعضهم أن يرسل هذا المثل: «لولا هبيد ما كان عبيد». وقد رووا لهبيد هذا شعراً وزعموا أنه أراد أن يلهم الشعر ناساً غير عبيد فلم يوفق.

ولعبيد مع الجن أحاديث لا تخلو من لذة وعجب. ولكن كل ما نقرأ من أخبار عبيد لا يعطينا من شخصيته شيئًا ولا يبعث الاطمئنان إلا فى أنفس العامة أو أشباه العامة.

فأما شعر عبيد فليس أشد من شخصيته وضوحا. فالرواة يحدثوننا بأنه مضطرب ضائع. وابن سلام يحدثنا فى موضع من كتابه «طبقات الشعراء» أنه لم يبق من شعر عبيد وطرفه إلا قصائد بقدر عشر، ولكنه يحدثنا فى موضع آخر أنه لا يعرف له إلا قوله:

أقفر من أهله ملحوب
فالقُطَبيّات فالذنوب

ثم يقول ابن سلام: ولا أدرى ما بعد ذلك. ولكن رواة آخرين يروون هذه القصيدة كاملة ويروون له شعراً آخر فى هجاء امرئ القيس ومعارضته، وفى استعطاف حجْر على بنى أسد. ويكفى أن تقرأ هذه القصيدة التى قدمنا مطلعها لتجزم بأنها منتحلة لا أصل لها. وحسبك أنه يثبت فيها وحدانية الله وعلمه على نحو ما يثبتهما القرآن فيقول:

والله ليس له شريك
علام ما أخفت القلوب

فأما شعره الآخر الذى عارض فيه امرأ القيس وهجا فيه كندة فلاحظ له من صحة فيما نعتقد. وذلك أن فيه إسفافاً وضعفا وسهولة فى اللفظ والأسلوب لا يمكن أن تضاف إلى شاعر قديم. ويكفى أن تقرأ هذه القصيدة التى أولها:

ياذا المخوفنا بقت
ل أبيه إذلالا وحينا
أزعمت أنك قد قتل
ت سراتنا كذبًا ومينا

لتعرف أنها من عمل القصاص، وأن هذا الشعر وأشباهه إنما هو من أثر التنافس بين العصبية اليمنية والمضرية.

ولولا أننا نؤثر الإيجاز ونحرص عليه لروينا لك هذا الشعر ووضعنا يدك على مواضع التوليد فيه؛ ولكن الرجوع إلى هذا الشعر يسير والحكم عليه أيسر. وإذن فكل شعر امرئ القيس الذى يتصل بشعر عبيد هذا منحول أيضا كشعر عبيد.

وقد رأيت من هذه الإلمامة القصيرة بهؤلاء الشعراء الثلاثة: (امرئ القيس وعبيد وعلقمة) أن الصحيح من شعرهم لا يكاد يذكر وأن الكثرة المطلقة من هذا الشعر مصنوعة لا تثبت شيئا ولا تنفى شيئا بالقياس إلى العصر الجاهلى؛ لا نستثنى من ذلك إلا قصيدتين اثنتين لعلقمة:

الأولى:

* طحا بك قلب للحسان طروب*

والثانية:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم

فقد يمكن أن يكون لهاتين القصيدتين نصيب من الصحة مع شىء من التحفظ فى بعض أبيات القصيدة الثانية. ولكن صحة هاتين القصيدتين لا تمس رأينا فى الشعر الجاهلى فقد رأيت أن علقمة متأخر العصر جدا، وأنه مات بعد ظهور الإسلام، ورأيت أيضا أنه كان يأتى قريشا ويعرض عليها شعره. على أننا احتفظنا لأنفسنا بالشك فى بعض أبيات القصيدة الثانية يظهر فيها التوليد، وهى هذه الأبيات التى يذهب فيها الشاعر مذهب الحكمة وضرب المثل؟

ـ ٢ ـ

عمرو بن قميئة ـ مهلهل ـ جليلة

وشاعران آخران يتصل ذكرهما بذكر امرئ القيس. كان أحدهما ـ فيما يقول الرواة ـ صديقاً له، صحبه فى رحلته فى قسطنطينية، ولم يعد من هذه الرحلة كما لم يعد امرئ القيس، وهو عمرو ابن قميئة. وكان الآخر خال امرئ القيس ـ فيما يقول الرواة ـ وهو مهلهل بن ربيعة.

في الشعر الجاهلي

ولابد من وقفة قصيرة عند هذين الشاعرين فسترى بعد قليل من التفكير أن حياتهما ليست أوضح ولا أثبت من حياة امرئ القيس وعبيد، وأن شعرهما ليس أصح ولا أصدق من شعر امرئ القيس وعبيد.

ولنلاحظ قبل كل شيء أن بين امرئ القيس وعمرو بن قميئة شبهًا غريبًا؛ فقد كان امرؤ القيس يسمى الملك الضِّلِّيل. وفسرنا نحن هذا الاسم تفسيراً غير الذى اتفق عليه الرواة وأصحاب اللغة. فقلنا إنه الملك المجهول الذى لا يعرف عنه شيء، قلنا إنه ضلّ بن قلّ. وكانت العرب تسمى عمرو بن قميئة عمراً الضائع. فأما المتأخرون من الرواة بعد الإسلام فقد التمسوا لهذه التسمية تفسيراً فوجدوه فى سهولة ويسر. أليس قد رحل مع امرئ القيس فى القسطنطينية؟ أليس قد مات فى هذه الرحلة؟ فهو إذن عمرو الضائع لأنه ضاع فى غير قصد ولا وجه. أما نحن فنفسر هذا الاسم كما فسرنا اسم امرئ القيس، ونرى أن عمرو بن قميئة ضاع كما ضاع امرؤ القيس من الذاكرة، ولم يعرف من أمره شيء إلا اسمه هذا كما لم يعرف أمر امرئ القيس ولا من أمر عبيد إلا اسمهما، ووضعت له قصة كما وضعت لكل من صاحبيه قصة، وحمل عليه شعر كما حمل على صاحبيه الشعر أيضا.

قال الرواة: إن ابن قميئة عُمِّر طويلا وعرف امرأ القيس وقد انتهت به السن إلى الهرم، ولكن امرأ القيس أحبه واستصحبه فى رحلته رغم سنه. قال ابن سلام: إن بنى أُقَيْش كانوا يدعون بعض شعر امرئ القيس لعمرو بن قميئة، وليس هذا بشيء. وفى الحق إن هذا ليس بشيء؛ فإن هذا الشعر لا يمكن أن يكون لعمرو ابن قميئة كما لا يمكن أن يكون لامرئ القيس فهو شعر محدث محمول.

وإذا كان عمرو بن قميئة لم يعرف امرأ القيس، إلا بعد أن تقدمت به السن وأدركه الهرم فيجب أن يكون قد قال الشعر قبل امرئ القيس الذى لم تتقدم به السن. والرواة يزعمون أن ابن قميئة قال الشعر فى شبابه الأول. وإذن فليس امرؤ القيس هو أول من فتح للناس باب الشعر، ولكن ما لنا نقف عند شيء كهذا والرواة يضطربون فيه اضطرابًا شديداً؟ فهم يزعمون أن أول من قصّد القصائد مهلهل ابن ربيعة خال امرئ القيس. وكان امرأ القيس إنما جاءه الشعر من قبل أمه. ومعنى ذلك أن الشعر عدنانى لا قحطانى. ومن هنا نشأت نظرية أخرى تزعم أن الشعر يمانى كله، بُدئ بامرئ القيس فى الجاهلية وخُتم بأبى نواس فى الإسلام. فأنت ترى أنا حين نقف عند مسألة كهذه لا تتجاوز العصبية بين عدنان وقحطان. ولكن سترى أكثر من هذا بعد قليل.

قصة عمرو بن قميئة التى يرويها الرواة ليست شيئًا قيمًا، وإنما هى حديث كغيره من الأحاديث؛ فهم يزعمون أن أباه توفى عنه طفلا فكفله عمه؛ ونشأ عمرو جميلا وضيء الطلعة فكلفت به امرأة عمه وكتمت ذلك حتى إذا غاب زوجها لأمر من أموره أرسلت إلى الفتى، فلما جاء دعته إلى نفسها فامتنع وفاء لعمه وامتناعًا عن منكر الأمر، وانصرف. ولكنها حنقت عليه وألقت على أثره جفنة، حتى إذا عاد زوجها أظهرت الغضب والغيظ وقصت على زوجها الأمر وكشفت عن الأثر؛ فغضب الرجل على ابن أخيه. وهنا يختلف الرواة، فمنهم من يزعم أنه همّ بقتله، فهرب الى الحيرة، ومنهم من يزعم أنه أعرض عنه. ومهما يكن من شيء فقد اعتذر الشاب إلى عمه فى شعر نروى لك منه طرفًا لتلمس بيدك ما فيه من سهولة ولين وتوليد:

خليلىّ لا تستعجلا أن تزوّدا
وأن تجمعا شملى وتنتظرا غدا
فما لبثٍى يوما بسائق مغنم
ولا سرعتى يوماً بسائقة الردى
وإن تنظرا فى اليوم أقض لُبانه
وتستوجبا منّا على وتحمدا
لعمرك ما نفس بجدّ رشيدةٌ
تؤامرنى سوءا لأصرم مرثدا
وإن ظهرت منى قوارصُ جمةٌ
وأفرغ من لؤمى مرارا وأُصعدا
على غير جرم أن أكون جنيته
سوى قول باغ كادنى فتجهّدا
لعمرى لنعم المرء تدعو بخلة
إذا المنادى فى المقامة نددا
عظيم رماد القدر لا متعبّس
ولا مؤيس منها إذا هو أوقدا
وإن صرّحت كَحْلٌ وهبت عَرِيّة
من الريح لم تترك من المال مرفدا
صبرت على وطء الموالى وخطبهم
إذا ضنّ ذو القربى عليهم وأخمدا
ولم يحم حرْم الحى إلا محافظٌ
كريم المحيا ماجداً غير أجردا

فى الشعر الجاهلى

ونظن أن النظر فى هذه القصة يكفى ليقنع القارئ بأننا أمام شىء منتحل متكلف لاحظ له من صدق. وليس خيراً من هذه القصيدة هذا الشعر الذى يقال إن عمرو ابن قميئة أنشأه لما تقدمت به السن يصف به هرمه وضعفه. ولعله قاله قبل أن يرتحل مع امرئ القيس إلى بلاد الروم. ويزعم الشعبى، أو من روى عن الشعبى أن عبد الملك بن مروان تمثل به فى علته التى مات فيها.

وهو:

كأنى وقد جاوزتُ تسعين حِجّةً
خلعتُ بها عنى عنان لجامى
على الراحتين مرةً وعلى العصا
أنوء ثلاثا بعدهن قيامى
رمتنى بنات الدهر من حيث لا أرى
فما بال من يُرمى وليس برام
فلو أن ما أُرمى بنبل رميتها
ولكنما أُرْمَى بغير سهام
إذا ما رآنى الناس قالوا ألم يكن
حديثا جديد البرى غير كهَام
وأُفنى وما أُفنى من الدهر ليلة
وما يُغنى ما أفنيت سلك نظامى
وأهلكنى تأميل يوم وليلةٍ
وتأميل عام بعد ذاك وعامِ

فنحن نستطيع بعد هذا أن نضيف عمرو بن قميئة إلى صاحبيه الضائعين: (عبيد وامرئ القيس) ، وأن ننتقل إلى مهلهل، لنرى ماذا يمكن أن يثبت لنا من أمره وشعره.

فأما أمره فنظن أنه يسير لا سبيل إلى الاختلاف فيه. فيجب أن نبلغ من السذاجة حظا غير قليل لنسلم بما كان يتحدث به الرواة من أمر هذه القصة الطويلة العريضة: قصة البسوس. ونظن أن الاتفاق يسير على أن هذه القصة قد طولت ونميت وعظم أمرها فى الإسلام حين اشتد التنافس بين ربيعة ومضر من ناحية، وبين بكر وتغلب من ناحية أخرى. وليس مهلهل فى حقيقة الأمر إلا بطل هذه القصة؛ فقد عظم أمره وارتفع شأنه بمقدار ما نميت هذه القصة وطول فيها. ولسنا ننكر أن خصومة عنيفة كانت بين القبيلتين الشقيقتين بكر وتغلب فى العصور الجاهلية القديمة، وأن هذه الخصومة قد انتهت إلى حروب سفكت فيها الدماء وكثرت فيها القتلى؛ ولكن أسباب هذه الخصومة ومظاهرها وأعراضها وآثارها الأدبية قد ذهبت كلها ولم يبق منها إلا ذكرى ضئيلة تناولها القصاص فاستغلوها استغلالا قويا، ووجدت بكر وتغلب وربيعة كلها حاجتها فى هذا الاستغلال. ولم لا؟ ألم تكن النبوة والخلافة ومظاهر الشرف كلها لمضر فى الإسلام؟ وكيف يستطيع العرب من ربيعة أن يؤمنوا لمضر بهذه السيادة وهذا المجد دون أن يثبتوا لأنفسهم فى قديم العهد على أقل تقدير مجدا وشرفا وسيادة؟ وقد فعلوا: فزعموا أنهم كانوا سادة العرب من عدنان فى الجاهلية: كان منهم الملوك والسادة، وكان منهم الذين نادوا القحطانية عن ولد عدنان، وكان منهم الذين قاوموا طغيان اللخميين فى العراق الغسانيين فى الشام، وكان منهم الذين هزموا جيوش كسرى فى يوم ذى قار. لمضر إذن حديث العرب بعد الإسلام، ولربيعة قديم العرب قبل الإسلام. فإذا لاحظت إلى هذا ما كان من الخصومة الفعلية بين ربيعة ومضر أيام بنى أمية وما كان من الخصومة الأدبية بين جرير شاعر مضر الذى يقول:

إن الذى حرم المكارم تَغْلِبًا
جعل النبوةَ والخلافة فينا
هذا ابن عمى فى دمَشْقَ خليفةٌ
لو شئتُ ساقكُمُ إلىّ قطينا

وبين الأخطل الذى يقـــول:

أَبنى كُلَيبٍ إنّ عـمَّىَّ اللّذا
قتلا الملوك وفككا الأغلالا

نقول إذا لاحظت كل هذه الخصومات لم يصعب عليك أن تتصور كثرة الانتحال فى القصص والشعر حول ربيعة عامة وحول هاتين القبيلتين من ربيعة خاصة، وهما بكر وتغلب. على أن بعض الرواة كانوا يظهرون كثيرا من الشك فيما كانت تتحدث به بكر وتغلب من أمر هذه الحروب.

ومهما يكن من شىء فليست شخصية مهلهل بأوضح من شخصية امرئ القيس أو عبيد أو عمرو بن قميئة؛ وإنما تركت لنا قصة البسوس منه صورة هى إلى الأساطير أقرب منها إلى أى شىء آخر. ومن هنا قال ابن سَلام إن العرب كانت ترى أن مهلهلا كان يتكثر ويدعى فى شعره أكثر مما يعمل، والحق أن مهلهلا لم يتكثر ولم يدّع شيئا، وإنما تكثرت تغلب فى الإسلام ونحلته ما لم يقل. ولم تكتف بهذا الانتحال بل زعمت أن أول من قصد القصيد وأطال الشعر، ثم أحست ما نحس الآن أو أحسه الرواة أنفسهم وهو أن فى هذا الشعر اضطرابا واختلاطا

فى الشعر الجاهلى

فــزعــمت، أو زعم الرواة، أنه لهــذا الاضطراب والاخـتـلاط سـمى مـهلهلا، لأنه هلهل الشعر. والهلهلة الاضطراب.

ويستشهد ابن سلاّم على هذا بقول النابغة:

* أتاك بقول هلّهلِ النسج كاذب*

وليس من شك فى أن شـعر مـهلهل مضطرب، فيه هلهلة واختلاط. ولكننا نستطيع أن نجد هذه الهلهلة نفسها فى شعر امرئ القيس وعبيد وابن قميئة وكثير غيرهم من شعراء العصر الجاهلى؛ فقد كانوا جميعا مهلهلا إذن.

غير أننا لا نستطيع أن نطمئن إلى أن يهلهل شعراء الجاهلية جميعا الشعر بحيث يصبح لكل واحد منهم شخصيات شعرية مختلفة تتفاوت فى القوة والضعف وفى الشدة واللين وفى الإغراب والسـهولة. وإذن فمن الذى هلهل الشعر؟ هلهلة الذين وضـعـوه من القـصّـاص والمنتـحلين وأصـحـاب التنافس والخـصـومـة بعـد الإسلام. ويحسن أن نظهرك على شىء من شعر مـهلهل لترى كـما نرى أنه لا يمكن أن يكون أقدم شعر قالته العرب:

ألايلتنا بذى حُـسُم أنيـرى
إذا أنت انقضيت فلا تحورى
فإن يك بالذنائب طال ليلى
فقد أبكى من الليل القصير
فلو نُبِشَ المقـابرُ عن كُلَيب
لأُخـبــر بالذنائب أى زير
ويوم الشعـشعَين لقرّعينا
وكيف لقاء من تحت القبور
علـى أنـى تـركت بـواردات
بُجَيْرًا فى دم مثل العبير
هتكت به بيوت بنى عُبَـاد
وبعض الغشم أشفى للصدور
على أنّ ليس يوفى فى كليب
إذا برزت مـخـبـأة الخـدود
وهمّـام بن مُـرّةَ قـد تركنا
عليه القَشْعمان من النسور
ينوء بصـدره والرمح فـيـه
ويخلجـه خـدِبٌ كـالبـعـيـر
فلولا الريح أُسمِعَ مَنْ بحُجْرٍ
صليل البيض تُقرع بالذكور
فدى لبنى شقيقة يوم جاءوا
كأسْد الغاب لجّت فى الزئير
كـأن رمـاحـهم أشطانُ بئـرٍ
بعـيـد بين جـالَيـهـا جَـرور
غــداة كـــأننا وبنى أبينا
بجنب عنيـزة رَحَـيـا مُـدير
تظلُّ الخيلُ عاكفة عليهم
كأن الخيلَ تُرْحض فى غدير

أليس يقع من نفسك موقع الدهش أن يستقيم وزن هذا الشعر وتطّرد قافيته وأن يلائم قواعد النحو وأساليب النظم لا يشذ فى شىء ولا يظهـر عليـه شىء من أعـراض القدم أو مما يدل على أن صاحبه هو أول من قصّد القصيد وطوّل الشعر؟

أليس يقع فى نفسك هذا كله مـوقع الدهش حين تلاحظ مـعـه سـهولة اللفظ ولينه وإسفاف الشاعر فيه إلى حيث لا تشك أنه رجل من الذين لا يقـدرون إلا على مبتذل اللفظ وسوقيه؟

ولكننا لا نريد أن نترك مـهلهلا هذا دون أن نضيف إليـه امرأة أخيـه جليلة التى رثت كليباً - فيما يقول الرواة - بشعر لا ندرى أيستطيع شاعر أو شاعرة فى هذا العصر الحديث أن يأتى بأشد منه سهولة ولينا وابتذالا مع أننا نقرأ للخنساء وليلى الأخيلية شعرا فيه من قوة المتن وشدة الأسر ما يعطينا صورة صادقة للمرأة العربية البدوية.

قالت جليلة:

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا
تعجلى باللوم حتى تسألى
فــإذا أنت تبـيّنتِ الذى
يوجبُ اللوم فلومى واعذلِى
إن تكن أختُ امرئ ليمتْ على
شَفَقٍ منها عليه فافعلى
جلّ عندى فعل جَسّاسٍ فيا
حسرتى عما انجلى أو ينجلى
فعل جساسٍ على وجدى به
قاصم ظهرى ومُدْنٍ أجلى
يا قـتـيـلا قوّض الدهر به
سقفَ بيتَىَّ جميعا من علِ
هدم البيتَ الذى استحدثته
وانثنى فى هدم بيتى الأوّل
ورمــانى قـتله من كَـثَبٍ
رمية المُصْمَى به المستأصَل
يا نسائى دونكنّ اليوم قد
خصنى الدهر برزء معضِل
خـصنى قـتل كليب بلظىً
من ورائى ولظى مستقبِلى
ليس من يبكى ليوميه كمن
إنما يبكى ليــوم ينجلى

فى الشعر الجاهلى

وقد أعرضنا فى كل هذه الأحاديث عن أسجاع ما نظن أن أحداً يرتاب فى أنها مصنوعة متكلفة. ونعتقد أن قراءة هذا الشعر الذى رويناه تكفى لتضيف فى غير مشقة مهلهلا وامرأة أخيه إلى ابن أخته امرئ القيس.

وقد فرغنا من امرئ القيس ومن يتصل به من الشعراء ولكننا لم نفرغ من الشعراء أنفسهم؛ فلابد من وقفات أخرى قصيرة عند طائفة منهم. وستثبت لك هذه الوقفات أننا لسنا غلاة ولا مسرفين إن خشينا ألا يقتصر الشك على امرئ القيس وشعره.

-٤-

عمرو بن كلثوم الحارث بن حلزة

ونحن حين ندع مهلهلاً وامرأة أخيه إلى هذين الشاعرين من أصحاب المعلقات لا نتجاوز ربيعة بل لا نتجاوز هذين الحيين من ربيعة وهما حيّا بكر وتغلب. فعمرو بن كلثوم تغلبى، وهو فى عرف الرواة لسان تغلب الناطق، هو الذى سجل مفاخرها وأشاد بذكرها فى شعره، أو بعبارة أدق: فى قصيدته التى تروى بين المعلقات. وقد كان - فيما يقول الرواة - بطلا من أبطال تغلب ورث القوة والأيد وشدّة البأس وإباء الضيم عن جدّه مهلهل؛ فقد كانت أمه ليلى بنت مهلهل.

وقد أحيط عمرو بن كلثوم فى مولده ونشأته بل فى مولد أمه بطائفة من الأساطير لا يشك أشدّ الناس سذاجة فى أنها لون من ألوان العبث والانتحال:

زعموا أن مهلهلا لما ولدت له ليلى أمر بوأدها فأخفتها أمها، ثم نام فأتاه آت وتنبأ له بأن ابنته هذه ستلد ابنًا يكون له شأن، فلما أصبح سأل عن ابنته فقيل ولدت فكّذب وألح فأظهرت له فأمر بإحسان غذائها. ثم تزوجت كلثومًا فما زالت ترى فيما يرى النائم من يأتيها فيخبرها عن ابنها بالأعاجيب حتى ولدته ونشأته. قالوا وقد ساد عمرو ابن كلثوم قومه ولما يتجاوز الخامسة عشرة.

فكل هذه الأحاديث التى نشير إليها إشارة، تدل على أن عمرو بن كلثوم قد أحيط بطائفة من الأساطير جعلته إلى أبطال القصص أقرب منه إلى أشخاص التاريخ. ومع ذلك فقد يظهر أنه وجد حقا، وقد يظهر أنه على خلاف من قدمنا ذكرهم من الشعراء. وقد أعقب؛ فصاحب الأغانى يحدثنا بأن له عقبا كان باقيًا إلى أيامه.

وسواء أكان عمرو بن كلثوم شخصًا من أشخاص التاريخ أم بطلا من أبطال القصص، فإن القصيدة التى تنسب إليه لا يمكن أن تكون جاهلية أو لا يمكن أن تكون كثرتها جاهلية. وهل نستطيع قبل كل شىء أن نطمئن إلى ما يتحدث به الرواة من أن عمرو بن كلثوم قتل ملكا من ملوك الحيرة هو عمرو بن هند المشهور، وذلك حين بغى عمرو بن هند هذا وانتهى به الطغيان إلى أن طمع فى أن تستخدم أمه ليلى بنت مهلهل أم عمرو هذا؟ قال الرواة: فطلبت هند أم الملك إلى ليلى بنت مهلهل أن تناولها طبقا؛ فأجابتها ليلى: لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها؛ فألحت هند؛ فصاحت ليلى: واذلاه يا لتغلب! وكان ابنها عمرو فى قبة الملك فسمع دعاءها فوثب إلى سيف معلق فضرب به الملك، ونهضت بنو تغلب فنهبوا قبة الملك وعادوا إلى باديتهم.

غير أن النص التاريخى الذى يثبت هذه القصة لم يصل إلينا بعد. وهل من المعقول أن يقتل ملك الحيرة هذه القتلة ويقف الأمر عند هذا الحد بين آل المنذر وبنى تغلب من ناحية وبين ملوك الفرس وأهل البادية من ناحية أخرى؟ أليس هذا لونا من الأحاديث التى كان يتحدث بها القصاص يستمّدونها من حاجة العرب إلى المفاخرة والتنافس؟ بلى! وقصيدة عمرو بن كلثوم نفسها نوع من هذا الشعر الذى كان ينتحل مع هذه الأحاديث. وأنت إذا قرأت هذه القصيدة رأيت أن مهلهلا لم يكن يتكثر وحده وإنما أورث التكثر والكذب سبطه عمرو بن كلثوم؛ فلسنا نعرف كلمة تضاف إلى الجاهليين وفيها من الإسراف والغلوّ ما فى كلمة عمرو بن كلثوم هذه. على أن رأى الرواة فيها يشبه رأيهم فى معلقة امرئ القيس؛ فهم يشكون فى بعضها وهم يختلفون فى الأبيات الأولى منها: أقالها عمرو بن كلثوم أم قالها عمرو ابن عدى ابن أخت جذيمة الأبرش؟ فأما الذين يضيفون هذه الأبيات لعمرو بن كلثوم فيرون أن مطلع القصيدة:

«ألا هبى بصحنك فاصبحينا»

وأما الآخرون فيرون أن مطلعها:

«قفى قبل التفرق يا ظعينا»

وأولئك وهؤلاء لا يختلفون فى إنطاق عمرو بن عدى بالبيتين:

فى الشعر الجاهلى

صددتِ الكأس عنا أمَّ عمرو
وكان الكأس مجراها اليمينا
وما شرُّ الثلاثة أمّ عمرو
بصاحبك الذى لا تُصبِحينا

وأنت حين تمضى فى القصيدة ترى فيها أبياتا مكررة تقع فى وسط القصيدة وفى آخرها. ولكن هذا النحو من الاضطراب مشترك فى أكثر الشعر الجاهلى، مصدره اختلاف الروايات. فإذا قرأت القصيدة نفسها فستجد فيها لفظاً سهلا لا يخلو من جزالة، وستجد فيها معانى حساناً وفخراً لا بأس به لولا أن الشاعر يسرف فيه من حين إلى حين إسرافاً ينتهى به إلى السخف كقوله:

إذا بلغ الرضيعُ لنا فطامًا
تخر له الجبابر ساجدينا

وستجد فيها أبياتا تمثل إباء البدوى للضيم واعتزازه بقوته وبأسه كقوله:

ألا لا يجهلَنْ أحدٌ علينا
فنجهَلَ فوق جهل الجاهلينا

قلت إن هذا البيت يمثل إباء البدوى للضيم. ولكنى أسرع فأقول إنه لا يمثل سلامة الطبع البدوى وإعراضه عن تكرار الحروف إلى هذا الحد الممل:

ألا لا يجهلَنْ أحدٌ علينا
فنجهَلَ فوق جهل الجاهلينا

فقد كثرت هذه الجيمات والهاءات واللامات واشتد هذا الجهل حتى مُلَّ. وهم يحملون على الأعشى بيتا فيه مثل هذا النوع من التعسف.

ولكنا نشك فى صحة هذا البيت الذى يضاف إلى الأعشى.

ومهما يكن من شىء، فإن فى قصيدة ابن كلثوم هذه من رقة اللفظ وسهولته ما يجعل فهمها يسيراً على أقل الناس حظاً من العلم باللغة العربية فى هذا العصر الذى نحن فيه. وما هكذا كانت تتحدث العرب فى منتصف القرن السادس للمسيح وقبل ظهور الإسلام بما يقرب من نصف قرن. وما هكذا كانت تتحدث ربيعة خاصة فى هذا العصر الذى لم تسد فيه لغة مضر ولم تصبح فيه لغة الشعر. بل ما هكذا كان يتحدث الأخطل التغلبى الذى عاش فى العصر الأموى أى بعد ابن كلثوم بنحو قرن. واقرأ هذه الأبيات وحّدثنى أتطمئن إلى جاهليتها:

قِفى قبل التفرق يا ظعينا
نُخبّرْك اليقين وتخبرينا
قفى نسألك هل أحدثت صرْماً
لوشْك البينِ أم خُنتِ الأمينا
بيوم كريهة ضرباً وطعناً
أقرّ به مواليك العيونا
وإن غداً وإن اليوم رهن
وبعد غد بما لا تعلمينا
تُريكَ إذا دخلتَ على خَلاءٍ
وقد أمنتْ عيونَ الكاشحينا
ذراعَىْ عَيطَل أدماء بكرٍ
هجانُ اللون لم تقرأ جنينا
وثدياً مثل حُقّ العاج رَخْصاً
حَصانا من أكفّ اللامسينا
ومَتْنَىْ لَدْنةٍ سمقت وطالت
روادفها تنوء بما ولينا
ومأكمةً يضيق الباب عنها
وكشحا قد جُننت به جنونا
وساريتَىْ بَلَنطٍ أو رخام
يرنُّ خَشاش حليهما رنينا

واقرأ هذه الأبيات أيضا:

ألا لا يعلم الأقوام أنّا
تضعضعنا وأنا قد ونينا
ألا لا يجهلَن أحد علينا
فنجهل فوق جهل الجاهلينا
بأى مشيئة عمرو بن هند
نكون لقَيْلكمْ فيها قطينا
بأى مشيئة عمرو بن هند
تُطيع بنا الوشاةَ وتزدرينا
تَهددنا وأوعدنا رويداً
متى كنا لأمك مقتوينا
فإنّ قناتنا يا عمرو أعيت
على الأعداء قبلك أن تلينا

وهذه الأبيات:

ونحن التاركون لما سَخِطنا
ونحن الآخذون لما رضينا
وكنا الأيمنين إذا التقينا
وكان الأيسرين بنو أبينا
فصالوا صولة فيمن يليهم
وصلنا صولة فيمن يلينا
فآبوا بالنهاب وبالسبايا
وأبنا بالملوك مصفدينا
إليكم يابنى بكر إليكم
ألمّا تعرفوا منا اليقينا

وهذه الأبيات وقارن بينها وبين الأبيات الأخيرة:

فى الشعر الجاهلى

وقد علم القبائل من معدٍّ
إذا قببٌ بأبطحها بنينا
بأنا المطعمون إذا قدرنا
وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا
وأنا النازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سخطنا
وأنا الآخذون إذا رضينا
وأنا العاصمون إذا أُطعنا
وأنا العارمون إذا عصينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا
ويشرب غيرنا كدرًا وطينا

وهذه الأبيات:

إذا ما الملْكُ سام الناس خسفًا
أبينا أن نَقَر الذل فينا
لنا الدنيا ومن أمسى عليها
ونبطش حين نبطش قادرينا
ملأنا البر حتى ضاق عنا
وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الرضيع لنا فطامًا
تخر له الجبابر ساجدينا

أمتن من هذه القصيدة وأرصن قصيدة الحارث بن حلزّة، وكان لسان بكر، فيما يقول الرواة، ومحاميها والذائد عنها بين يدى عمرو بن هند أيضا. زعموا أن عمرو بن هند أصلح بين القبيلتين المختصمتين بكر وتغلب واتخذ منهما رهائن، فتعرضت رهائن تغلب لبعض الشر وهلكت أو هلك أكثرها، فتجنت تغلب على بكر وطالبت بدية الهلكى، وأبت بكر، وكادت تستأنف الحرب بينهما، واجتمعت أشرافهما إلى عمرو بن هند ليحكم بينهم، وأحس الحارث ميل الملك إلى تغلب فنهض فاعتمد على قوسه وارتجل هذه القصيدة. قالوا وكان به وضح، وكان الملك قد أمر أن يكون بينه وبينه ستار، فلما أخذ ينشد قصيدته أخذ الملك يعجب به ويدنيه شيئا فشيئا حتى أجلسه إلى جانبه وقضى لبكر.

ويكفى أن تقرأ هذه القصيدة لترى أنها ليست مرتجلة ارتجالا وإنما هى قصيدة نظمت وفكر فيها الشاعر تفكيراً طويلا ورتب أجزاءها ترتيبًا دقيقًا. وليس فيها من مظاهر الارتجال إلا شىء واحد هو هذا الإقواء الذى تجده فى قوله:

فملكنا بذلك الناس حتى
ملكَ المنذر بن ماء السماء

فالقافية كلها مرفوعة إلاّ هذا البيت. ولكن الإقواء كان شيئًا شائعًا حتى عند الشعراء الإسلاميين الذين لم يكونوا يرتجلون فى كل وقت، نقول إن قصيدة الحارث أمتن وأرصن من قصيدة ابن كلثوم. وقد نظمتا فى عصر واحد، إن صح ما يقول الرواة، فهما مسوقتان إلى عمرو بن هند. فاقرأ هذه الأبيات للحارث وقارن بينها فى اللفظ والمعنى وبين ما قدمنا لك من شعر عمرو:

ملكٌ أضرعَ البريّةَ لا يو
جد فيها لما لديه كفاءُ
ما أصابوا من تغلبىٍّ فمطلو
ل، عليه إذا أصيب العَفاء
كتكاليف قومنا إذ غزا المنـ
ذر هل نحن لابن هند رِعاء
إذْ أحَل العلياء قبة مَيْسُو
ن فأدنى ديارها العوصاء
فتأوّت له قَراضبةٌ من
كل حى كأنهم ألقاء
فهداهم بالأسودين وأمْرُ الـ
له بَلْغٌ تشقى به الأشقياء
إذ تمنونهم غرورا فساقتـ
ـهم إليكم أمنيةٌ أشْراء
لم يغرُّكم غرورا ولكن
رفع الآلُ شخصَهم والضَّحاء

وانظر إلى هذه الأبيات يعير فيها الشاعر تغلب بإغارات كانت عليهم لم ينتصفوا لأنفسهم من أصحابها:

أعلينا جناحُ كندةَ أن يغـ
ـنم غازيهم ومنا الجزاء
ليس منا المضرَّبون ولا قيـ
ـس ولا جَندلٌ ولا الحذَّاء
أم جنايا بنى عتيق فمن يغـ
ـدر فإنا من حربهم برآء
أم علينا جرّى العباد كما نيـ
ـط بجوز المحمّل الأعباء
وثمانون من تميم بأيديـ
ـهم رماح صدورهن القضاء
تركوهم ملحّبين وآبوا
بنهاب يُصم منها الحداء
أم علينا جرَّى حنيفة أم ما
جمعت من مُحارب غبراء
أم علينا جرَّى قُضاعة أم ليـ
ـس علينا فيما جنوا أنداء

فى الشعر الجاهلى

ثم جاءوا يسترجعون فلم تر
جع لهم شامة ولازهراء

فأنت ترى أن بين القصيدتين فرقًا عظيمًا فى جودة اللفظ وقوة المتن وشدّة الأسر. على أن هذا لايغير رأينا فى القصيدتين، فنحن نرجح أنهما منتحلتان. وكل ما فى الأمر أن الذين كانوا ينتحلون كانوا كالشعراء أنفسهم يختلفون قوة وضعفاً وشدّة وليناً. فالذى انتحل قصيدة الحارث بن حلِّزة كان من هؤلاء الرواة الأقوياء الذين يحسنون تخير اللفظ وتنسيقه ونظم القصيد فى متانة وأيْد. ولسنا نتردّد فى أن نعيد ما قلناه من أن هاتين القصيدتين وما يشبههما مما يتصل بالخصومة بين بكر وتغلب إنما هو من آثار التنافس بين القبيلتين فى الإسلام لا فى الجاهلية.

-٥-

طرفة بن العبد - المتلمس

وشاعران آخران من ربيعة نقف عندهما وقفة قصيرة هما طرفة بن العبد والمتلمس. وإنما نجمعهما لأن القصص جمعهما من قبل. فقد زعموا أن المتلمس كان خال طرفة. ولم يقف جمع القصص بينهما عند هذا الحدّ بل قد جمعهما فى الشىء القليل الذى نعرفه عنهما؛ ذلك أن لطرفة والمتلمس أسطورة لهج بها الناس منذ القرن الأول للهجرة. وهم يختلفون فى روايتها اختلافا كثيرا؛ ولكنا نتخير من هذه الروايات أيسرها وأقربها إلى الإنسان:

زعموا أن هذين الشاعرين هجوا عمرو بن هند حتى أحنقاه عليهما، ثم وفدا عليه فتلقاهما لقاء حسنا وكتب لهما كتابين إلى عامله بالبحرين وأوهمهما أنه كتب لهما بالجوائز والصِّلات؛ فخرجا يقصدان إلى هذا العامل. ولكن المتلمس شك فى كتابه فأقرأه غلاما من أهل الحيرة فإذا فيه أمر بقتل المتلمس، فألقى كتابه فى النهر، وألح على طرفة فى أن يفعل فعله فأبى؛ وافترق الشاعران: مضى أحدهما إلى الشام فنجا، ومضى الآخر إلى البحرين فلقى الموت. وكان طرفة حديث السنّ لم يتجاوز العشرين فى رأى بعض الرواة ولم يتجاوز السادسة والعشرين فى رأى بعضهم الآخر. وقد كثرت الأحاديث حول هذه القصة وأضيفت إليها أشياء أعرضنا عن ذكرها لظهور الانتحال فيها. وغضب عمرو ابن هند على المتلمس حين هرب إلى الشام وأفلت من الموت فأقسم لايطعم حبَّ العراق. واتصل هجاء المتلمس له.

والرواة المحققون يعدون هذين الشاعرين من المقلين. بل لم يرو ابن سلاّم للمتلمس شيئا ولم يسم له قصيدة. فأما طرفة فقد قال ابن سلام عنه فى موضع إنه هو وعبيد من أقدم الفحول ولم يبق لهما إلا قصائد بقدر عشر. واستقلّ ابن سلام هذه القصائد على الشاعرين وقال إنه قد حُمِل عليهما حمل كثير. وقد رأيت أنه حين أراد أن يضع عبيداً فى طبقته لم يعرف له إلا بيتًا واحداً. فأما طرفة فقد عرف له المطولة وروى مطلعها هكذا:

لخَوْلَةَ أطلالٌ ببرقة ثهمد
وقفت بها أبكى وأبكى إلى الغدِ

وعرف له الرائية المشهورة:

* أصحوت اليوم أم شاقتك هر*

وعرف له قصائد أخرى لم يدل عليها. وقال إنه أشعر الناس بواحدة. يريد المعلقة. وبين يدينا ديوان لطرفة يشتمل هاتين القصيدتين وقصيدة أخرى مشهورة، وهى:

سائلوا عنا الذى يعرفنا
بِخَزَازَى يوم تَحلاق اللمم

ثم مقطوعات أخرى ليست بذات غناء. وأنت إذا قرأت شعر طرفة رأيت فيه ما ترى فى أكثر هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين ولا سيما المضريين منهم من متانة اللفظ وغرابته أحيانا، حتى لتقرأ الأبيات المتصلة فلا تفهم منها شيئا دون أن تستعين بالمعاجم. ولكنك مضطر أن تلاحظ أن هذا الشعر أشبه بشعر المضريين منه بشعر الربعيين؛ فنحن لم نجمع شعراء ربيعة عفواً، وإنما جمعناهم فيما تحدثنا به إليك فى هذا الكتاب إلى الآن لأن بينهم شيئا يتفقون فيه جميعا، هو هذه السهولة التى تبلغ الإسفاف أحيانا؛ لانستثنى منهم فى ذلك إلا قصيدة الحارث بن حلزة. فكيف شذ طرفة عن شعراء ربيعة جميعاً فقوى متنه واشتدّ أسره وأثر من الإغراب ما لم يؤثر أصحابه ودنا شعره من شعر المضريين؟

وانظر فى هذه الأبيات التى يصف بها الناقة:

وأنى لأُمضى الهمّ عند احتضاره
بعوجاء مِرقالٍ تروح وتغتدى
أمونٍ كألواح الأران نصأتُها
على لاحب كأنه ظهر برُجُد

فى الشعر الجاهلى

جمالية وجناء تردى كأنها
سفنجة تبرى لأزعر أربد
تبارى عتاقا ناجيات وأتبعت
وظيفا وظيفا فوق مور معبد
تربعت القفين فى الشول ترتعى
حدائق مولىّ الأسرة أغيد
تريع إلى صوت المهيب وتتقى
بذى خصل روعات أكلف ملبد
كأن جناحىْ مضرحىّ تكنفا
حفافيه شكا فى العسيب بمسرد

وهو يمضى على هذا النحو فى وصف ناقته فيضطرنا إلى أن نفكر فيما قلناه من قبل من أن أكثر هذه الأوصاف أقرب إلى أن يكون من صنعة العلماء باللغة منه إلى أى شىء آخر. ولكن دع وصفه للناقة واقرأ:

ولست بحلال التلاع مخافة
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
فإن تبغنى فى حلقة القوم تلقنى
وإن تلتمسنى فى الحوانيت تصطد
متى تأتنى أصبحك كأسا روية
وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وازدد
وإن يلتق الحى الجميع تلاقنى
إلى ذروة البيت الشريف المصمّد
نداماى بيضٌ كالنجوم وقينة
تروح إلينا بين برد ومجسد
رحيبٌ قطابُ الجيب منها رفيقة
بجسّ الندامى بضّةُ المتجرّد
إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا
على رسلها مطروقة لم تشدّد
إذا رجّعت فى صوتها خلت صوتها
تجاوُبَ أظآر على رُبَع ردى

فسترى فى هذه الأبيات لينا ولكن فى غير ضعف، وشدّة ولكن فى غير عنف. وسترى كلاما لا هو بالغريب الذى لايفهم، ولا هو بالسوقى المبتذل، ولا هو بالألفاظ قد رصفت رصفا دون أن تدل على شىء. وامض فى قراءة القصيدة فستظهر لك شخصية قوية ومذهب فى الحياة واضح جلىّ: مذهب اللهو واللذة يعمد إليهما من لايؤمن بشىء بعد الموت ولايطمع من الحياة إلا فيما تتيح له من نعيم برىء من الإثم والعار على ما كان يفهمهما عليه هؤلاء الناس:

وما زال تشرابى الخمور ولذتى
وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبّد
رأيت بنى غبراء لاينكروننى
ولا أهلُ هذاك الطراف الممدّد
ألا أيهذا الزاجرى أحضر الوغى
وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى
فإن كنت لاتسطيع دفع منيتى
فدعنى أبادرها بما ملكت يدى
ولولا ثلاثٌ هن من عيشة الفتى
وجدّك لم أحفل متى قام عوّدى
فمنهن سبقى العاذلات بشربة
كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكرّى إذا نادى المضاف محنّبا
كسيد الغضا نبهته المتورّد
وتقصير يوم الدّجْن والدجنُ معجِبٌ
ببهكنة تحت الخباء المعمّد

فى هذا شخصية بارزة قوية لايستطيع من يلمحها أن يزعم أنها متكلفة أو منتحلة أو مستعارة. وهذه الشخصية ظاهرة البداوة واضحة الإلحاد بينة الحزن واليأس والميل إلى الإباحة فى قصد واعتدال. هذه الشخصية تمثل رجلا فكر والتمس الخير والهدى فلم يصل إلى شىء، وهو صادق فى يأسه، صادق فى حزنه، صادق فى ميله إلى هذه اللذات التى يؤثرها. ولست أدرى أهذا الشعر قد قاله طرفة أم قاله رجل آخر؟ وليس يعنينى أن يكون طرفة قائل هذا الشعر. بل ليس يعنينى أن أعرف اسم صاحب هذا الشعر؛ وإنما الذى يعنينى هو أن هذا الشعر صحيح لاتكلف فيه ولا انتحال، وأن هذا الشعر لايشبه ما قدّمنا فى وصف الناقة ولايمكن أن يتصل به، وأن هذا الشعر النادر من الشعر الذى نعثر به من حين إلى حين فى تضاعيف هذا الكلام الكثير الذى يضاف إلى الجاهليين، فنحس حين نقرؤه أنا نقرأ شعرا حقا فيه قوة وحياة وروح.

وإذاً فأنا أرجح أن فى هذه القصيدة شعرا صنعه علماء اللغة هو هذا الوصف الذى قدّمنا بعضه، وشعراً صدر عن شاعر حقا هو هذه الأبيات وما يشبهها. ولسنا نأمن أن يكون فى هذه الأبيات نفسها ما دسّ على الشاعر دسا وانتحل عليها انتحالا.

فأما صاحب القصيدة فيقول الرواة إنه طرفة. ولست أدرى أهو طرفة أم غيره؟ بل لست أدرى أجاهلى هو أم إسلامى؟ وكل ما أعرفه هو أنه شاعر بدوى ملحد شاك.

فى الشعر الجاهلى

ولست أحب أن أقف عند القصيدتين الأخريين؛ فإن شخصية الشاعر تستخفى فيهما استخفاء وتعود معهما إلى هذا الشعر الذى وقفت عنده غير مرة والذى يمثل مجد القبيلة وفخرها القديم. وأكبر الظن أن هاتين القصيدتين كقصيدة الحارث بن حلزة وضعتا فى الإسلام تخليدا لمآثر بكر بن وائل.

فلندع طرفة ولنصل إلى المتلمس. وأمر المتلمس أيسر من أمر طرفة. فشعره يعود بنا إلى شعر ربيعة الذى قدّمنا الإشارة إليه وإلى ما فيه من رقة وإسفاف وابتذال. ومن غريب أمره أن التكلف فيه ظاهر، ولاسيما فى القافية، فيكفى أن تقرأ سينيته التى أولها:

يـا آل بـكـرٍ أَلاَ لـلّـهِ أمّـكُـمُ
طال الثّواء وثوب العجز ملبوس

لتحس تكلف القافية. على أن هذه القصيدة مضطربة الرواية فقد يوضع آخرها فى أولها، وقد يروى مطلعها:

كم دونَ ميّةَ من مستعمَلٍ قَذَفٍ
ومن فلاة بها تُستودع العِيسُ

وللمتلمس قصيدة أخرى ليست أجود ولا أمتن من هذه، ولعلها أدنى منها إلى الرداءة، وهى التى مطلعها:

ألم تر أن المرء رهن منية
صريعٌ لعَافى الطير أو سوف يُرمَس
فلا تقبلنْ ضَيمًا مخافةَ ميتةٍ
وموتَنْ بها حرّا وجلدُك أملس

ويقول فيها:

وما الناس إلا ما رأوا وتحدّثوا
وما العجز إلا أن يضاموا فيجلسوا

وربما كانت ميمية المتلمس أجود ما يضاف إليه من الشعر، وهى التى أولها:

يعيرنى أمى رجال ولا أرى
أخـا كـرمٍ إلا بـأن يتكرّمـا

وأكبر الظن أن كل ما يضاف إلى المتلمس من شعر ـ أو أكثره على أقل تقدير ـ مصنوع، الغرض من صنعته تفسير طائفة من الأمثال وطائفة من الأخبار حفظت فى نفوس الشعب عن ملوك الحيرة وسيرتهم: فى هؤلاء الأخلاط من العرب وغير العرب الذين كانوا يسكنون السواد. ولا أستبعد أن يكون شخص المتلمس نفسه قد اخترع اختراعًا تفسيرا لهذا المثل الذى كان يضرب بصحيفة المتلمس والذى لم يكن الناس يعرفون من أمره شيئا، ففسره القصاص واستمدوا تفسيره من هذه الأساطير الشعبية التى أشرنا إليها غير مرة.

وهناك شعراء آخرون من ربيعة كنا نستطيع أن نقف عندهم ونلم بشعرهم إلماما وننتهى فيهم إلى مثل ما انتهينا إليه فى أمر هؤلاء الشعراء الذين درسناهم فى هذا البحث القصير. ولكنا نكتفى بما قدّمنا؛ فقد ضربنا المثل. ويخيل إلينا أنا قد وضحنا وبينا وأزلنا الحجاب عن كل ما نريد أن نقوله فى موقفنا بإزاء الشعر الجاهلى.

ونحن لم نقصد فى هذا الكتاب إلى أن ندرس الشعراء ولا إلى أن نحلل شعرهم وإنما قصدنا إلى أن نبسط رأينا فى طريقة درس هذا الشعر الجاهلى وهؤلاء الشعراء الجاهليين. وقد بلغنا من ذلك ما كنا نريد. فأما تتبع الشعراء شاعراً شاعراً ودرس شعرهم قصيدة قصيدة ومقطوعة مقطوعة فقد نفرغ لبعضه فى غير هذا الكتاب. ومهما نفعل فلن نستطيع أن ننهض به وحدنا فى عام أو أعوام، بل لابدّ من أن ينهض به معنا الذين يحبون الحق فيسعون إليه ويطلبونه.

على أنا نريد أن نختم هذا السفر بملاحظتين:

(الأولى) أن هذا الدرس الذى قدمناه ينتهى بنا إلى نتيجة إلا تكن تاريخية صحيحة فهى فرض يحسن أن يقف عنده الباحثون ويجتهدوا فى تحقيقه، وهى أن أقدم الشعراء فيما كانت تزعم العرب وفيما كان يزعم الرواة إنما هم يمنيون أو ربعيون. وسواء أكانوا من أولئك أو من هؤلاء فما يروى من أخبارهم يدل على أن قبائلهم كانت تعيش فى نجد والعراق والجزيرة أى فى هذه البلاد التى تتصل بالفرس اتصالا ظاهراً والتى كان يهاجر إليها العرب من عدنان وقحطان على السواء.

وإذاً فنحن نرجح أن هذه الحركات التى دفعت أهل اليمن من ناحية وأهل الحجاز من ناحية أخرى إلى العراق والجزيرة ونجد، فى عصور مختلفة لكنها لاتكاد تتجاوز القرن الرابع للمسيح، قد أحدثت نهضة عقلية وأدبية، لما كان من اختلاط هذين الجنسين العربيين فيما بينهما ومن اتصالهم بالفرس.

ومن هذه النهضة نشأ الشعر أو قل إذا كنت تريد التحقيق ظهر الشعر وقوى وأصبح فناً أدبيًا. وقد ذهب هذا الشعر ولم يبق لنا منه شىء الا الذكرى، ولكن لم يكد يأتى القرن السادس للمسيح حتى

فى الشعر الجاهلى

تجاوزت هذه النهضة أقطار العراق والجزيرة ونجد وتغلغلت فى أعماق البلاد العربية نحو الحجاز فمست أهله. ومن هنا ظهر الشعر فى مضر ومن إليهم من أهل البلاد العربية الشمالية. فالشعر كما ترى يمنى قوى حين اتصلت القحطانية بربيعة. ولكنا لم نعرفه ولم نصل إليه إلا حين تغلغل فى البلاد العربية وأخذته مضر عن ربيعة. ومن هنا نستطيع أن نقول إنا تعمدنا الوقوف ببحثنا عند هذا الحدّ الذى انتهينا إليه؛ فلنا فى شعر مضر رأى غير رأينا فى شعر اليمن وربيعة، لأننا نستطيع أن نؤرخه ونحدّد أوليته تقريبا، ولأننا نستطيع أن نقبل بعض قديمه دون أن تحول بيننا وبين ذلك عقبة لغوية عنيفة.

وإذاً فنحن نستطيع أن نستأنف هذا البحث فى سفر آخر.وسترى أن الشعراء الجاهليين من مضر قد أدركوا الإسلام كلهم أو أكثرهم فليس غريبا أن يصح من شعرهم شىء كثير.

(الثانية) أن الذين يقرءون هذا الكتاب قد يفرغون من قراءته وفى نفوسهم شىءمن الأثر المؤلم لهذا الشك الأدبى الذى نردّده فى كل مكان من الكتاب. وقد يشعرون، مخطئين أو مصيبين، بأننا نتعمد الهدم تعمدا ونقصد إليه فى غير رفق ولا لين. وقد يتخوفون عواقب هذا الهدم على الأدب العربى عامة وعلى القرآن الذى يتصل به هذا الأدب خاصة.

فلهؤلاء نقول إن هذا الشك لاضرر منه ولابأس به، لالأن الشك مصدر اليقين ليس غير، بل لأنه قد آن للأدب العربى وعلومه أن تقوم على أساس متين. وخير للأدب العربى أن يزال منه فى غير رفق ولالين مالايستطيع الحياة ولايصلح لها من أن يبقى مثقلا بهذه الأثقال التى تضر أكثر مما تنفع، وتعوق عن الحركة أكثر مما تمكن منها.

ولسنا نخشى على القرآن من هذا النوع من الشك والهدم بأسًا؛ فنحن نخالف أشد الخلاف أولئك الذين يعتقدون أن القرآن فى حاجة إلى الشعر الجاهلى لتصح عربيته وتثبت ألفاظه. نخالفهم فى ذلك أشدّ الخلاف لأن أحدا لم ينكر عربية النبى فيما نعرف، ولأن أحداً لم ينكر أن العرب قد فهموا القرآن حين سمعوه تتلى عليهم آياته. وإذا لم ينكر أحد أن النبى عربى وإذا لم ينكر أحد أن العرب قد فهموا القرآن حين سمعوه، فأى خوف على عربية القرآن من أن يبطل هذا الشعر الجاهلى أو هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين؟ وليس بين أنصار القديم أنفسهم من يستطيع أن ينازع فى أن المسلمين قد احتاطوا أشدّ الاحتياط فى رواية القرآن وكتابته ودرسه وتفسيره حتى أصبح أصدق نص عربى قديم يمكن الاعتماد عليه فى تدوين اللغة العربية وفهمها. وهم لم يحفلوا برواية الشعر ولم يحتاطوا فيها، بل انصرفوا عنها فى بعض الأوقات طائعين أو كارهين، ولم يراجعوها إلا بعد فترة من الدهر وبعد أن عبث النسيان والزمان بما كان قد حفظ من شعر العرب فى غير كتابة ولاتدوين. فأيهما أشد إكباراً للقرآن وإجلالا له وتقديسًا لنصوصه وإيماناً بعربيته: ذلك الذى يراه وحده النص الصحيح الصادق الذى يستدل بعربيته القاطعة على تلك العربية المشكوك فيها، أم ذلك الذى يستدل على عربية القرآن بشعر كان يرويه وينتحله فى غير احتياط ولاتحفظ قوم منهم الكذاب ومنهم الفاسق ومنهم المأجور ومنهم صاحب اللهو والعبث؟

أما نحن فمطمئنون إلى مذهبنا مقتنعون بأن الشعر الجاهلى أو كثرة هذا الشعر الجاهلى لاتمثل شيئًا ولاتدل على شىء إلا ما قدّمنا من العبث والكذب والانتحال، وأن الوجه ـ إذا لم يكن بد من الاستدلال بنص على نص ـ إنما هو الاستدلال بنصوص القرآن على عربية هذا الشعر لابهذا الشعر على عربية القرآن. ■

طه حسين

١٨ مارس سنة ١٩٢٦



قــــرار النيــــابة*

فى قضية كتاب

«فى الشعر الجاهلى»

محـمـد نــور

نحن محـمـد نور رئيس نيابة مصر

من حيث إنه بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم بلاغ من الشيخ **خليل حسنين** الطالب بالقسم العالى بالأزهر لسعادة النائب العمومى يتهم فيه الدكتور **طه حسين** الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتاباً أسماه **«فى الشعر الجاهلى»** ونشره على الجمهور وفى هذا الكتاب طعن صريح فى القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوى الكريم إلى آخر ما ذكره فى بلاغه.

وبتاريخ ٥ يونيو سنة ١٩٣٦ أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لسعادة النائب العمومى خطاباً يبلغ به تقريراً رفعه علماء الجامع الأزهرعن كتاب ألفه **طه حسين** المدرس بالجامعة المصرية أسماه **«فى الشعر الجاهلى»** كذب فيه القرآن صراحة، وطعن فيه على النبىّ صلى الله عليه وسلم وعلى نسبه الشريف وأهاج بذلك ثائرة المتدينين وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى ، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمى وتقديمه للمحاكمة وقد أرفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفضيلة العلماء الذى أشار إليه فى كتابه . وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٢١ تقدم إلينا بلاغ آخر من حضرة **«عبد الحميد البنان»** أفندى عضو مجلس النواب ذكر فيه أن الأستاذ **طه حسين** المدرس بالجامعة المصرية نشر ووزع وعرض للبيع فى المحافل والمحلات العمومية كتاباً أسّماه **«فى الشعر الجاهلى»** طعن وتعدّى فيه على الدين الإسلامى - وهو دين الدولة - بعبارات صريحة واردة فى كتابه سنبيّنه فى التحقيقات .

وحيث إنه نظراً لتغيب الدكتور **طه حسين** خارج القطر المصرى قد أرجأنا التحقيق إلى ما بعد عودته . فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٦ فأخذنا أقوال المبلغين جملة بالكيفية المذكورة بمحضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف . وبعد ذلك أخذنا فى دراسة الموضوع بقدر ما سمحت لنا الحالة.

وحيث إنه اتضح من أقوال المبلغين أنهم ينسبون للمؤلف أنه طعن على الدين

* سبق نشر هذا النص للمرة الأولى فى كتاب «محاكمة طه حسين» لخيرى شلبى.

الإسـلامى فـى مـواضع أربـعـة مـن كتابه :

الأول : أن المـؤلـف أهـان الـديـن الإسلامى بتكذيب القرآن فى إخباره عن إبراهيم وإسماعيل حيث ذكر فى ص ٢٦ من كتابه «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضـًا ، ولكن ورود هذين الاسـمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها ونحن مـضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليـهـود والعـرب من جـهـة وبين الإسلام واليهود والقرآن والتوراة من جهة أخرى إلى آخر ما جاء فى هذا الصدد.

الثـانى : مـا تعرض له المؤلف فى شأن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً وأنه فى كلامه عنها يزعم عدم إنزالها من عند الله ، وأن هذه القـراءات إنما قرأتـها العـرب حـسب مـا استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه مع أن مـعاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبىّ صلى الله عليه وسلم .

الثـالث : ينسبون للمؤلف أنه طعن فى كتابه على النبىّ صلى الله عليه وسلم طعناً فـاحشـًا من حـيث نسـبـه فقال فى ص٧٢ من كتابه : «ونوع آخر من تأثير الدين فى انتـحـال الشـعـر وإضـافـتـه إلى الجـاهليين وهو مـا يتصل بتـعظيم شـأن النبىّ من ناحية أسرته ونسبه إلى قريش ، فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبىّ يجب أن يكون صـفـوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفـوة بنى عـبـد مناف وأن يكون بنو عـبد مناف صـفوة بنى قـصى وأن تكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مـضـر ومـضـر صـفـوة عدنان وعـدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها» . وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبىّ صلى الله عليه وسلم والتحقير من قـدره تعدّ على الدين وجـرم عظيم يسىء إلى المسلمين والإسـلام فـهـو قـد اجترأ على أمر لم يسبقـه إليه كـافر ولا مشرك.

الرابع : أن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم إذ يقـول فى ص ٨٠ : «أمـا المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبىّ وأن خـلاصـة الدين الإسـلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل» .. إلى أن قال فى ص ٨١ «وشاعت فى العرب أثناء ظهـور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجـدد دين إبراهيم ومن هنا أخـذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرفت إلى عبادة الأوثان» .. إلى آخر مـا ذكره فى هذا الموضوع.

ومن حـيث إن العبـارات التى يقـول المبلغـون إن فـيـهـا طعنًا على الدين الإسلامى إنما جاءت فى كتاب فى سياق الكلام على مـوضـوعـات كلهـا مـتعلقة بالغـرض الذى ألف من أجله، فـلأجل الفصل فى هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر إليها منفـصلة ، وإنما الواجب توصـلا إلى تقديرها تقديراً صحيحًا بحثها حيث هى فى موضوعها من الكتاب ومناقشتها فى السـياق الذى وردت فـيـه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسئوليته تقديراً صحيحاً.

عن الأمر الأول

من حيث إنه ما يلفت النظر ويستحق البحث فى كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» من حيث علاقته بموضوع هذه الشكوى ، إنما هو مـا تناوله المؤلف بالبـحث فى الفصل الرابع تحت عنوان «**الشعر الجاهلى واللغة**» من ص ٢٤ إلى ص ٣٠.

ومن حـيث إن المؤلف بعـد أن تكلم فى الفـصل الثـالث من كـتـابه على أن الشعر المقال بأنه جاهلى لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين وأراد فى الفصل الرابع أن يقدم أبلغ مـا لديه من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر فقال إن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه.

وحيث إن المؤلف أراد أن يدلل على صـحـة هذه النظرية فـرأى بحق من الواجب عليـه أن يبـدأ بتـعـرّف اللغـة الجاهلية فقال: «ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهليـة هذه ، ما هى أو ماذا كـانت فى

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه». وقد أخذ فى بحث هذا الأمر فقال إن الرأى الذى اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه، هو أن العرب ينقسمون إلى قسمين ؛ قحطانية منازلهم الأولى فى اليمن ، وعدنانية منازلهم الأولى فى الحجاز ، وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العارية، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً ، كانوا يتكلمون لغة أخرى هى العبرانية أو الكلدانية ، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فمحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما يتصل نسبها **بإسماعيل ابن إبراهيم** ، وهم يروون حديثاً يتخذونه أساساً لكل هذه النظرية خلاصته أن أول من تكلم العربية ونسى لغة أبيه **هو إسماعيل بن إبراهيم** . وبعد أن فرغ من تقرير ما اتفق عليه الرواة فى هذه النقطة قال : إن الرواة يتفقون أيضًا على شىء آخر ، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمير وبين لغة عدنان مستنداً إلى ما روى عن **أبى عمرو بن العلاء** من أنه كان يقول : «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا» وعلى أن البحث الحديث قد أثبت خلافًا جوهرياً بين اللغة التى كان يصطنعها الناس فى جنوب البلاد العربية واللغة التى كانوا يصطنعونها فى شمال هذه البلاد وأشار إلى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسألة بسؤال إنكارى فقال : إذا كان أبناء **إسماعيل** قد تعلموا العربية من العرب العاربة فكيف بعد ما بين اللغتين لغة العرب العاربة ولغة العرب المستعربة، ثم قال إنه واضح جداً لمن له إلمام بالبحث التاريخى عامة ويدرس الأقاصيص والأساطير خاصة أن هذه النظرية متكلفة مصطنعة فى عصور متأخرة دعت إليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية .

ثم قال بعد ذلك : «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا أيضًا عنهما ، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدث بهجرة **إسماعيل** ابن **إبراهيم** إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها» . وظاهر من إيراد المؤلف هذه العبارة أن يعطى دليله شيئًا من القوة بطريقة التشكك فى وجود **إبراهيم وإسماعيل** التاريخى وهو يرمى بهذا القول إنه مادام **إسماعيل** وهو الأصل فى نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة مشكوكا فى وجوده التاريخى فمن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواة . أراد المؤلف أن يوهم بأن لرأيه أساسًا فقال : «ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى» . ثم أخذ يبسط الأسباب التى يظن أنها تبرر هذه الحيلة إلى أن قال : «أمر هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام بسبب دينى وسياسى أيضًا ، وإذن فيستطيع التاريخ الأدبى واللغوى ألا يحفل بها عندما يريد أن يتعرف أصل اللغة الفصحى ، وإذن فنستطيع أن نقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت تتكلمها العدنانية واللغة التى كانت تتكلمها القحطانية فى اليمن إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة ، وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم **إسماعيل** العربية من **جرهم** كل ذلك أحاديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه .... وهنا يجب أن نلاحظ على الدكتور المؤلف الكتاب «١» أنه خرج من بحثه هذا عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذى عقد هذا الفصل من أجله ، وبيان ذلك أنه وضع فى أول الفصل سؤالا وحاول الإجابة عليه، وجواب هذا السؤال فى الواقع هو الأساس الذى يجب أن يرتكز عليه فى التدليل على صحة رأيه، هو يريد أن يدلل على أن الشعر الجاهلى بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه، وبديهى أنه للوصول إلى هذا الغرض يتعين على الباحث تحضير ثلاثة أمور :

١ - الشعر الذى يريد أن يبرهن على أنه منسوب بغير حق للجاهلية .

٢ - الوقت الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه .

٣ - اللغة التى كانت موجودة فعلا فى الوقت المذكور .

وبعد أن تتهيأ له هذه المواد يجرى عملية المقارنة فيوضح الاختلافات الجوهرية بين لغة الشعر وبين لغة الزمن الذى روى أنه قيل فيه . ويستخرج بهذه الطريقة الدليل على صحة ما يدعيه . لذا

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

تتضح أهمية السؤال الذى وضعه بقوله : «لنجتهد فى تعرّف اللغة الجاهلية هذه، ماهى أو ما إذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه». وتتضح أهمية الإجابة عنه.

ولكن الأستاذ المؤلف وضع السؤال وحاول الإجابة عنه وتطرق فى بحثه إلى الكلام على مسائل فى غاية الخطورة صدم بها الأمة الإسلامية فى أعز ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث فى هذا السبيل بغير فائدة ولم يوفق إلى الإجابة، بل قد خرج من البحث بغير جواب اللهم إلا قوله : «إن الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية ، إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة». وبديهى أن ما وصل إليه ليس جواباً عن السؤال الذى وضعه ، وقد نوقش فى التحقيق فى هذه المسألة فلم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره فى التحقيق من أنه كتب الكتاب للإخصائيين من المستشرقين بنوع خاص وأن تعريف هاتين اللغتين عند الإخصائيين واضح لا يحتاج إلى أن يذكر لأن قوله هذا عجز عن الجواب ، كما أن قوله إن اللغة الجاهلية فى رأيه ورأى القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان لا يمكن أن يكون جواباً عن السؤال الذى وضعه لأن غرضه من السؤال واضح فى كتابه إذ قال : «ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ما هى». وقد كان قرر قبل ذلك: «فنحن إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذى نجده فى المعاجم حيث نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه نريد بها الألفاظ من حيث هى ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى وتتطلب تطوراً ملائما لمقتضيات الحياة التى يحياها أصحاب هذه اللغة» فبعد أن حدد هو بنفسه معنى اللغة الذى يريده فلا يمكن أن يقبل منه ما أجاب به من أن مراده أن اللغة لغتان بدون أن يتعرف على واحدة منهما.

فالمؤلف إذن فى واحدة من اثنتين: إما أن يكون عاجزاً وإما أن يكون سيئ النية بحيث قد جعل هذا البحث ستاراً ليصل بواسطته إلى الكلام فى تلك المسائل الخطيرة التى تكلم عنها فى هذا الفصل وسنتكلم فيما بعد عن هذه النقطة عند الكلام على القصد الجنائى.

٢ ـ أنه استدل على عدم صحة النظرية التى رواها الرواة وهى تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة وتعلم **إسماعيل** العربية من **جرهم**، بافتراض وضعه فى صيغة سؤال إنكارى. إذا كان أبناء **إسماعيل** قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التى كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التى كان يصطنعها العرب المستعربة. يريد المؤلف بهذا أن يقول، لو كانت نظرية تعلم **إسماعيل** وأولاده العربية من **جرهم** صحيحة لوجب أن تكون لغة المتعلم كلغة المعلم. وهذا الاعتراض وجيه فى ذاته ولكنه لايفيد المؤلف فى التدليل على صحة رأيه، لأنه نسى أمراً مهما لا يجوز غض النظر عنه. هو يشير إلى الاختلافات التى بين لغة حمير ولغة عدنان، وهو يقصد بلغة عدنان التى كانت موجودة وقت نزول القرآن لأنه يرى من الاحتياط العلمى أن يقرر أن أقدم نص عربى للغة العدنانية هو القرآن، وهو يعلم أن حمير آخر دول العرب القحطانية، وقد مضى من وقت وجود إسماعيل إلى وقت وجود حمير زمن طويل جداً أى أنه قد انقضى من الوقت الذى يروى أن إسماعيل تعلم فيه اللغة العربية من جرهم إلى الوقت الذى اختاره المؤلف للمقارنة بين اللغتين زمن يتعذر تحديده، ولكنه على كل حال زمن طويل جداً لا يقل عن عشرين قرناً ، فهل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ الاختلافات التى بين اللغتين دليلا على عدم صحة نظرية الرواةغير حاسب حساباً للتطور الواجب حصوله فى اللغة بسبب مضى هذا الزمن الطويل وما يستدعيه توالى العصور من تتابع الحوادث واختلاف الظروف. إن الأستاذ قد أخطأ فى استنتاجه بغير شك. ونستطيع إذن أن نقول إن استنتاجه لا يصلح دليلا على فساد نظرية الرواة التى يريد أن يهدمها وأنه إذا ما ثبت وجود اختلاف مهما كان مداه بين اللغتين فإن هذا لا ينفى صحة الرواية التى يرويها الرواة من حيث تعلم إسماعيل العربية من جرهم، ولا يضيرها أن الأستاذ المؤلف ينكرها بغير دليل لأن طريقة الإنكار والتشكك بغير دليل طريقة سهلة جداً فى متناول كل إنسان عالماً كان أو جاهلا.

على أننا نلاحظ أيضًا على المؤلف أنه لم يكن دقيقًا فى بحثه، وهو ذلك الرجل الذى يتشدد كل التشدد فى التمسك بطرق البحث عن أمرين، الأول ما روى عن **أبى عمرو بن العلاء** من أنه كان

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

يقول، «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا». والثانى قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضاً».

أما عن الدليل الأول فإن ما رواه **أبو عبدالله بن سلام الجمحى** مؤلف طبقات الشعراء عن أبى عمرو بن العلاء «ما لسان حمير وأقاصى اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا». وقد يكون للمؤلف مأرب من وراء تغيير هذا النص، على أن الذى نريد أن نلاحظه هو أن **ابن سلام** ذكر قبيل هذه الرواية فى الصفحة نفسها ما يأتى:

وأخبرنى **يونس عن أبى عمر** قال: «العرب كلها ولد إسماعيل إلا حمير وبقايا جرهم». ـ راجع ص٨ من كتاب طبقات الشعراء طبعة مطبعة السعادة ـ فواجب على المؤلف إذن وقد اعتمد صحة العبارة الأولى أن يسلم أيضاً بصحة العبارة الثانية، لأن الراوى واحد والمروى عنه واحد. وتكون نتيجة ذلك أنه فسر ما اعتمد عليه من أقوال أبى عمرو بن العلاء بغير ما أراده بل فسره بعكس ما أراده ويتعين إسقاط هذا الدليل.

وأما عن الدليل الثانى فإن المؤلف لم يتكلم عنه بأكثر من قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف». فأردنا عند استجوابه أن نستوضحه ما أجمل فعجز، وليس أدل على هذا العجز من أن نذكر هنا ما دار فى التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة:

س ـ هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض أمثلة تساعدنا على فهم ذلك ؟

جـ ـ قلت إن اللغة الجاهلية فى رأيى ورأى القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الأقل، أولهما لغة حمير وهذه اللغة قد دُرست ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعاجم، ولم يكن شىء من هذا معروف قبل الاكتشافات الحديثة، وهى كما قلت مخالفة للغة العربية الفصحى التى سألتم عنها مخالفة جوهرية فى اللفظ والنحو وقواعد الصرف، وهما إلى اللغة الحبشية القديمة أقرب منها إلى اللغة العربية الفصحى، وليس من شك فى أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية. فأما إيراد النصوص والأمثلة فيحتاج إلى ذاكرة لم يهبها الله لى، ولابد من الرجوع إلى الكتب المدونة فى هذه اللغة.

س ـ هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا ؟

جـ ـ أنا لا أقدم شيئاً.

س ـ هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا إلى أى وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها إن أمكن ؟

جـ ـ مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده ولكن لاشك فى أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الأول للمسيح وظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام، ولكن ظهور الإسلام وسيادة اللغة القرشية قد محيا (محوا) هذه اللغة شيئاً فشيئاً كما محيا (محوا) غيرها من اللغات المختلفة فى البلاد العربية وغير العربية وأقرا مكانها لغة القرآن.

س ـ هل يمكن لحضرتكم أيضاً أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب ؟

جـ ـ ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة عملية هو أن لدينا نقوشاً قليلة جداً يرجع عهدها إلى القرن الرابع للميلاد، وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة قبطية وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أقدم نص عربى يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية إلى الآن إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشاً أظهر وأكثر مما لدينا.

س ـ هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة العدنانية كانت باقية على حالها من وقت نشأتها أو حصل فيها تغيير بسبب تمادى الزمن والاختلاط ؟

جـ ـ ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروناً دون أن تتطور ويحصل فيها التغيير الكثير.

ونحن مع هذا لا نريد أن ننفى وجود اختلاف بين اللغتين ولا نقصد أن نعيب على المؤلف جهله بهذه الأمور فإنها فى

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

الحقيقة ما زالت من المجاهل وما وصل إليه المستشرقون من الاستكشافات لا ينير الطريق، وإنما الذى نريد أن نسجله عليه هو أنه بنى أحكامه على أساس ما زال مجهولا ، إذ إنه يقرر بجرأة فى آخر الفصل الذى نتكلم بشأنه، «والنتيجة لهذا البحث كله تردنا إلى الموضوع الذى ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً، ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون إليهم شيئًا كثيراً من الشعر الجاهلى قوما ينتسبون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية العاربة التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن والتى كان يقول عنها **أبو عمرو بن العلاء** إن لغتنا مخالفة للغة العرب والتى أثبت البحث الحديث أنها لغة أخرى غير اللغة العربية - فمتى قال أبو عمرو بن العلاء إنها لغة مخالفة للغة العرب . لقد أشرنا إلى التغيير الذى أحدثه المؤلف فيما روى عن أبى عمرو حيث حذف من روايته . «وقلنا قد يكون للمؤلف مآرب من وراء هذا التغيير، فهذا هو مأربه ، إن الأستاذ حرّف فى الرواية عمداً ليصل إلى تقرير هذه النتيجة .

ويقول المؤلف أيضًا والتى أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية - وقد أبنّا فيما سلف أنه عجز فى إثبات هذه المسألة عن إثبات ما يدعيه - ومن الغريب أنه عندما بدأ البحث اكتفى بأن قال، ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضًا ، ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث الحديث أثبت أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية !!!

قرر الأستاذ فى التحقيق أنه لاشك فى أن اللغة الحميرية ظلت تتكلم إلى مابعد الإسلام ، فإن كانت هذه اللغة هى لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوهم أنه انتهى به بحثه فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته؟

نحن نسلم بأنه لابد من وجود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان، بل ونقول إنه لابد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ، ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية وهذه الاختلافات هى التى قصدها أبو عمرو بن العلاء بقوله : «ما لسان حمير بلساننا»، والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاط الذى لابد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً فى أمة متنقلة بطبيعتها كالأمة العربية، ولابد لها جميعاً من لغة عامة تتفاهم بها هى اللغة الأدبية، وقد أشار هو بنفسه إليها فى ص١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن:

ولكنه كان كتاباً عربياً لغته هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره أى فى العصر الجاهلى». وهذه اللغة الأدبية هى لغة الكتابة ولغة الشعر ، والمؤلف نفسه عندما تكلم فى الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلى واللهجات بحث فى ص ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ بحثًا يؤيد هذا المعنى وإن كان يدعى بغير دليل أن الإسلام قد فرض على العرب جميعاً لغة عامة واحدة هى لغة قريش مع أنه سبق أن ذكر فى ص ١٧ أن لغة القرآن هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره أى فى العصر الجاهلى فلم لا تكون لهذه اللهجة الأدبية السيادة العامة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التحديد وعلام يستند؟.

يتضح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف فى اللغة لا يدل فى ذاته حتمًا على عدم صحة الشعر . ونحن لا نريد بما قدمنا أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلى إذ إن هذه المسألة ليست حديثة العهد ابتدعها المؤلف وإنما هى مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما قال «ابن سلام» صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج فى تمييزه إلى خبير كاللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصنعة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره - ولكن الذى نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذى اعتاد أن يرتكبه المؤلف فى أبحاثه حيث بدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهى بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة كما فعل فى أمر الاختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان ثم فى مسألة إبراهيم وإسماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة إذ بدأ فيها بإظهار الشك ثم انتهى باليقين بدأ بقوله : «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ولكن ورود هذ ين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل ابن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة

فيها». إلى هنا أظهر الشك لعدم قيام الدليل التاريخى فى نظره ، كما تتطلبه الطرق الحديثة ثم انتهى بأن قرر فى كثير من الصراحة : إن ضعف هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى ... إلخ .. فما هو الدليل الذى انتقل به من الشك إلى اليقين؟

هل دليله هو قوله «نحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى؟ وأن أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو ذلك العصر الذى أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويبنون فيه المستعمرات .. إلخ - وأن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن نثبت الصلة بين المدن الجديدة وبين ديانتى النصارى واليهود وأنه مع ثبوت الصلة الدينية يحسن أن تؤيدها صلة مادية ... إلخ .

إذا كان الأستاذ المؤلف يرى أن ظهور الإسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديانتى اليهود والنصارى ، وأن القرابة المادية الملفقة بين العرب وبين اليهود لازمة لإثبات الصلة بين الإسلام وبين اليهودية فاستغلها لهذا الغرض، فهل له أن يبين السبب فى عدم اهتمامه أيضاً بمثل هذه الحيلة لتوثيق الصلة بين الإسلام وبين النصرانية؟ وهل عدم اهتمامه هذا معناه عجزه أو استهانته بأمر النصرانية؟ وهل من يريد توثيق الصلة مع اليهود بأى ثمن، حتى باستغلال التلفيق هو الذى يقول عنهم فى القرآن : «لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا» . إن الأستاذ ليعجز حقاً عن تقديم هذا البيان إذ إن كل ما ذكره فى هذه المسألة إنما هو خيال فى خيال وكل ما استند إليه من الأدلة هو:

١ - فليس ببعيد أن يكون ....

٢ - فما الذى يمنع ..

٣ - ونحن نعتقد ...

٤ - وإذن فليس ما يمنع قريشًا من أن تقبل هذه الأسطورة .

٥ - وإذن فنستطيع أن نقول !!!

فالأستاذ المؤلف فى بحثه إذا رأى إنكار شىء يقول لا دليل عن الأدلة التى تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب الخطة التى رسمها فى منهج البحث وإذا رأى تقرير أمر لا يدلل عليه بغير الأدلة التى أحصيناها له وكفى بقوله حجة.

سئل الأستاذ فى التحقيق عن أصل هذه المسألة «أى تلفيق القصة» وهل هى من استنتاجه أو نقلها . فقال : «فرض فرضته أنا دون أن أطلع عليه فى كتاب آخر وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب أن شيئًا مثل هذا الفرض يوجد فى بعض كتب المبشرين ، ولكن لم أفكر فيه حتى بعد ظهور كتابى» . على أنه سواء كان هذا الفرض من تخيله كما يقول أو من نقله عن ذلك المبشر الذى يستتر تحت اسم «هاشم العربى» فإنه كلام لا يستند إلى دليل ولا قيمة له، على أننا نلاحظ أن ذلك المبشر مع ما هو ظاهر من مقاله من غرض الطعن على الإسلام كان فى عباراته أظرف من مؤلف كتاب الشعر الجاهلى لأنه لم يتعرض للشك فى وجود إبراهيم وإسماعيل بالذات وإنما اكتفى بأن أنكر أن إسماعيل أبو العرب العدنانيين ، وقال إن حقيقة الأمر فى قصة إسماعيل أنها دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب تزلفاً إليهم ... إلخ . كما نلاحظ أيضاً أن ذلك المبشر قد يكون له عذره فى سلوك هذا السبيل لأن وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذى يتكلم فيه ولكن ما عذر الأستاذ المؤلف فى طرق هذا الباب وما هى الضرورة التى ألجأته إلى أن يرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة .... إلخ ....

وإن كان المتسامح يرى له بعض العذر فى التشكك الذى أظهره أولا اعتماداً على عدم وجود الدليل التاريخى كما يقول فما الذى دعاه إلى أن يقول فى النهاية بعبارة تفيد الجزم: إن غرض هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى واضح.. إلخ. مع اعترافه فى التحقيق بأن المسألة فرض افترضه؟

يقول الأستاذ إنه إن صح افتراضه فإن القصة كانت شائعة بين العرب قبل الإسلام فلما جاء الإسلام استغلها وليس ما يمنع أن يتخذها الله فى القرآن وسيلة لإقامة الحجة على الخصوم المسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التى كانت معروفة وسيلة إلى الاحتجاج أو إلى الهداية - وهاشم العربى يقول فى مثل هذا: ولما ظهر محمد رأى المصلحة فى إقرارها فأقرها وقال للعرب إنه إنما يدعوهم إلى ملة جدهم هذا الذى يعظمونه

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

من غير أن يعرفوه فسبحان من أوجد هذا التوافق بين الخواطر ....

إن الأستاذ المؤلف أخطأ فيما كتب وأخطأ أيضًا فى تفسير ما كتب وهو فى هذه النقطة قد تعرض بغير شك لنصوص القرآن وليس فى وسعه الهرب بادعائه البحث العلمى منفصلا عن الدين، فليفسر لنا إذن قوله تعالى فى سورة النساء: «إنا أوحينا إليك كما أوحينا إلى نوح والنبيين من بعده وأوحينا إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وعيسى وأيوب ويونس وهارون وسليمان ... الخ ...» وقوله فى سورة مريم: «واذكر فى الكتاب إبراهيم إنه كان صديقًا نبيًا» «واذكر فى الكتاب إسماعيل إنه كان صادق الوعد وكان رسولا نبيًا» وفى سورة آل عمران «قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون» وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التى ورد فيها ذكر إبراهيم وإسماعيل، لا على سبيل المثال كما يدعى حضرته، وهل عقل الأستاذ سليم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر فى كتابه أن إبراهيم نبى وأن إسماعيل رسول نبىّ مع أن القصة ملفقة، وماذا يقول حضرته فى موسى وعيسى وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى فى الآية الأخيرة مع إبراهيم وإسماعيل وقال فى حقهم جميعاً لا نفرق بين أحد منهم، وهل يرى حضرته أن قصة موسى وعيسى من الأساطير أيضًا قد ذكرها الله وسيلة للاحتجاج أو للهداية كما فعل فى قصة إبراهيم وإسماعيل ما دامت الآية تقضى بألا نفرق بين أحد منهم، الحق أن المؤلف فى هذه المسألة يتخبط تخبط الطائش ويكاد يعترف بخطئه لأن جوابه يشعر بهذا عندما سألناه فى التحقيق عن السبب الذى دعاه أخيراً لأن يقرر بطريقة تفيد الجزم بأن القصة حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام فقال فى ص ٣٧ من محضر التحقيق: «هذه العبارة إذا كانت تفيد الجزم فهى إنما تفيده إن صح الفرض الذى قامت عليه وربما كان فيها شىء من الغلو ولكنى أعتقد أن العلماء جميعًا عندما يفترضون فروضًا علمية يبيحون لأنفسهم مثل هذا النحو من التعبير فالواقع أنهم مقتنعون فيما بينهم وبين أنفسهم بأن فروضهم راجحة».

والذى نراه أن موقف الأستاذ المؤلف هنا لا يختلف عن موقف الأستاذ «هوار» حين يتكلم عن شعر أمية بن أبى الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا الموقف ص٨٢ و ٨٣ من كتابه بقوله: «مع أنى من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ «هوار» وبطائفة من أصحابه المستشرقين وبما ينتهون إليه فى كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة فى تاريخ الأدب العربى التى يتخذونها للبحث فإنى لا أستطيع أن أقرأ مثل هذا الفصل دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً فى مواقف لا صلة بينها وبين العلم».

حقًا إن الأستاذ المؤلف قد تورط فى هذا الموقف الذى لا صلة بينه وبين العلم بغير ضرورة يقتضيها بحثه ولا فائدة يرجوها لأن النتيجة التى وصل إليها من بحثه وهى قوله «إن الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرهم كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه» ما كانت تستدعى التشكك فى صحة إخبار القرآن عن إبراهيم وإسماعيل وبنائهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة واستغلال الإسلام لها لسبب دينى.

ونحن لا نفهم كيف أباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين وبين العلم وهو القائل بأن الدين يجب أن يكون بمعزل عن هذا النوع من البحث الذى هو بطبيعته قابل للتغيير والنقض والشك والإنكار «ص ٢٢ من محضر التحقيق» وإننا حين نفصل بين العلم والدين نضع الكتب السماوية موضع التقديس ونعصمها من إنكار المنكرين وطعن الطاعنين «ص٢٤ من محضر التحقيق» ولا ندرى لم يفعل غير ما يقول فى هذا الموضوع. لقد سئل فى التحقيق عن هذا فقال: «إن الداعى أنى أناقش طائفة من العلماء والآباء والقدماء والمحدثين وكلهم يقرون أن العربية المستعربة قد أخذوا لغتهم عن العرب العاربة بواسطة أبيهم إسماعيل بعد أن هاجر، وهم جميعًا يستدلون على آرائهم بنصوص من القرآن ومن الحديث فليس لى بد من أن أقول لهم إن هذه النصوص لا تلزمنى من الوجهة العلمية.

أما الثابت من نصوص القرآن فقصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس فى القرآن نصوص يستدل بها على تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة، على أن

إسماعيل أبو العرب العدنانيين ، ولا على تعلم إسماعيل العربية من جرهم ، ونص الآية التى ثبتت الهجرة «ربنا إنى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون» لايفيد غير إسكان ذرية إبراهيم فى وادى مكة أى أن إسماعيل هو جرهم صغير «كنص الحديث» إلى هذا الوادى فنشأ فيه بين أهله وهم من العرب وتعلم هو وأبناؤه لغة من نشئوا بينهم وهى العربية لأن اللغة لا تولد مع الإنسان وإنما تكتسب اكتساباً وقد اندمجوا فى العرب فصاروا منهم وهذا الاندماج لا يترتب عليه أن يكون جميع العرب العدنانيين من ذريته، إذ الحكم بهذا يقتضى ألا يكون مع إسماعيل أحد منهم حتى لا يوجد غير ذريته وهو مالم يقل به أحد ـ ويا ليت الأستاذ المؤلف حذا حذو ذلك المبشر «هاشم العربى» فى هذه المسألة حيث قال: «ولا إسماعيل نفسه أب للعرب المستعربة ولا تملك أحد من بنيه على أمة من الأمم وإنما قصارى أمرهم أنهم دخلوا وهم عدد قليل من قبائل العرب العديدة المجاورة لمنازلهم فاختلطوا بها وما كانوا منها إلا كعصاة فى فلاة» ـ راجع ص ٣٥٦ من كتاب مقالة فى الإسلام ـ ولو أن المؤلف فعل هذا لنجا من التورط فى هذا الموضوع . أما مسألة بناء الكعبة فلم يفهم الحكمة فى نفيها واعتبارها أسطورة من الأساطير اللهم إلا إذا كان مراده إزالة كل أثر لإبراهيم وإسماعيل ولكن ما مصلحة المؤلف من هذا ؟ الله أعلم بمراده .

عن الأمر الثانى

من حيث إن المبلغين ينسبون إلى المؤلف أنه يزعم «عدم إنزال القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً» ويقول إن هذه القراءات «إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوصى الله بها إلى نبيه» مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبى صلى الله عليه وسلم وأن تجده فيها من إمالة وفتح وإدغام وفك ونقل كله منزل من عند الله تعالى استدلوا على هذا بحديث النبىّ صلى الله عليه وسلم «أقرأنى جبريل على حرف فلم أزل أستزيده ويزيدنى حتى انتهى إلى سبعة أحرف» وعلى قوله صلى الله عليه وسلم لما تحاكم إليه سيدنا عمر بن الخطاب وهشام بن حكيم بسبب ما ظهر من الاختلاف بين قراءة كل منهما «هكذا أنزلت، إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرءوا ما تيسر منه» وقالوا إن الحديث وإن كان غير متواتر من حيث السند إلا أنه متواتر من حيث المعنى وحيث إنه يجب أن يلاحظ قبل الكلام على عبارة المؤلف أن حديث «أنزل القرآن على سبعة أحرف» قد ورد من رواية نحو عشرين من الصحابة لا بنصه ولكن بمعناه . وقد حصل اختلاف كثير فى المراد بالأحرف السبعة فقال بعضهم إن المراد بالأحرف السبعة الأوجه التى يقع بها الاختلاف فى القراءة «راجع كتاب البيان لطاهر بن صالح بن أحمد الجزائرى طبع المنار ـ ص ٣٧ ـ ٣٨ » وقال بعضهم إنها أوجه من المعانى المتفقة بالألفاظ المختلفة نحو: «أقبل وهلم وتعال وعجل وأسرع وانظر وأخر وأمهل ونحوه» «راجع ص ٣٩ وما بعدها من الكتاب المذكور» وقال بعضهم إنها أمر وزجر وترغيب وترهيب وجدل وقصص ومثل «ص ٤٧» وقال بعضهم إنها سبع لغات متفرقة فى القرآن لسبعة أحياء من قبائل العرب مختلفة الألسن «ص ٤٩» وقال بعضهم إن المراد بالسبعة الأحرف سبعة أوجه فى أداء التلاوة وكيفية النطق بالكلمات التى فيها من إدغام وإظهار وتفخيم وترقيق وإمالة وإشباع ومد وقصر وتشديد وتخفيف وتليين ، لأن العرب كانت مختلفة اللغات فى هذه الوجوه فيسر الله عليهم ليقرأ كل إنسان بما يوافق لغته ويسهل على [illegible] «ص ٥٩» وقال غيرهم خلاف ذلك.

وقد قال «**الحافظ أبو حاتم ابن حيان البستى**». اختلف أهل العلم فى معنى الأحرف السبعة فى خمسة وثلاثين قولا «ص ٥٩ و ٦٠» وقال **الشرف المرسى**: «الوجوه أكثرها متداخلة ولا أدرى مستندها ولا عمن نقلت» إلى أن قال: «وقد ظن كثير من العوام أن المراد بها القراءات السبع وهو جهل قبيح»ص٦١» وقال بعضهم هذا الحديث من المشكل الذى لا يدرى معناه وقال آخر والمختار عندى أنه من المتشابه الذى لا يدرى تأويله.

ورأى «**أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى**» صاحب التفسير الشهير فى معنى هذا الحديث إنه أنزل بسبع لغات وينفى أن يكون المراد بالحديث القراءات لأنه قال فأما ما كان من اختلاف القراءة فى رفع حرف وجره ونصبه وتسكين

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

حرف وتحريكه ونقل حرف إلى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» بمعزل لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به فى قول أحد من علماء الأمة .. «راجع الجزء الأول من تفسير القرآن للطبرى ص ٢٣ طبع المطبعة الأميرية».

والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة فى الفصل الخامس الذى عنوانه «الشعر الجاهلى واللهجات» حيث تكلم عن عدم ظهور اختلاف فى اللهجة «يريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية فى اللغة الواحدة أو ما يسميه الفرنسيون «Dialcte» أو تباعد فى اللغة أو تباين فى مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ومذهبها فى الكلام وهو يريد بذلك أن يدلل على أن الشعر الذى لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال إن القرآن الذى تلى بلهجة واحدة هى لغة قريش ولهجتها لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تبايناً كثيراً، جدّ القراء والعلماء المتأخرون فى ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علماً أو علوماً خاصة وقد أشار بإيضاح إلى ما يريده من الاختلاف فى القراءات فقال إنما يشير إلى اختلاف آخر يقبله العقل ويسيغه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبى وعشيرته من قريش فقرأته كما كانت تتكلم فأمالت حيث لم تكن تميل ومدت حيث لم تكن تمد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكنت حيث لم تكن تسكن وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنتقل.

فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الخلاف الذى وقع فى القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها فهو بهذا يصف الواقع ، وإن صح رأى من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التى كانت واقعة فعلا كانت طبعًا هى السبب الذى دعا إلى الترخيص للنبى صلى الله عليه وسلم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم حيث قال صلى الله عليه وسلم: «أنه قد وسع لى أن أقرئ كل قوم بلغتهم» قال أيضًا : «أتانى جبريل فقال اقرأ القرآن على حرف واحد ... إن أمتى لا تستطيع ذلك حتى قال سبع مرات فقال لى اقرأ على سبعة أحرف الخ » وإن لم يصح هذا الرأى فإن نوع القراءات الذى عناه المؤلف إنما هو من نوع ما أشار إليه «الطبرى» بقوله إنه بمعزل عن قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به فى قول أحد من علماء الأمة.

ونحن نرى أن ما ذكره المؤلف فى هذه المسألة هو بحث علمى لا تعارض بينه وبين الدين لا اعتراض لنا عليه .

عن الأمر الثالث

من حيث إن حضرات المبلغين ينسبون للأستاذ المؤلف أنه طعن فى كتابه النبى صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشًا من حيث نسبه قال فى ص ٧٢ من كتابه : «ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبى يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن يكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها» : وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبى صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسىء إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر إذ لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك.

المؤلف أورد هذه العبارة فى كلامه «على الدين وانتحال الشعر» والأسباب التى يعتقد أنها دعت المسلمين إلى انتحال الشعر وأنه كان يقصد بالانتحال فى بعض الأطوار إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبى وكان هذا النوع موجهًا إلى عامة الناس وقال بعد ذلك : والغرض من هذا الانتحال على ما يرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شىء ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبى فى رسالته أنه كان منتظراً قبل أن يجىء بدهر طويل ثم وصل إلى ما يتعلق

بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش.

ونحن لا نرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وإنما كل ما نلاحظه عليه أنه تكلم فيما يختص بأسرة النبى صلى الله عليه وسلم ونسبه فى قريش بعبارة خالية من كل احترام بل وبشكل تهكمى غير لائق ولا يوجد فى بحثه ما يدعوه لإيراد العبارة على هذا النحو .

عن الأمر الرابع

يقول حضرات المبلغين إن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أوليةفى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم ، إذ يقول : «أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبى وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل» ، إلى أن قال : «وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها وانصرفت إلى عبادة الأوثان» ... الخ .

وحيث إن كلام المؤلف هنا هو استمرار فى بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث هو . وقد قرر المؤلف فى التحقيق أنه لم ينكر أن الإسلام دين إبراهيم ولا أن له أولية فى العرب وأن شأن ما ذكره فى هذه المسألة كشأن ما ذكره فى مسألة النسب: رأى القصاص اقتناع المسلمين بأن للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشئوا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثلما أنشئوا حول مسألة النسب.

ونحن لا نرى اعتراضاً على أن يكون مراده بما كتب فى هذه المسألة هو ما ذكر، ولكننا نرى أنه كان سيئ التعبير جداً فى بعض عباراته كقوله:

«ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها فقد أخذ المسلمون يردون الإسلام فى خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذى هو أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى كقوله وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور....» ، لأن فى إيراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئاً آخر بجانب هذا المراد خصوصاً إذا قرينا بين هذه العبارات وبين ما سبق له أن ذكره بشأن تشككه فى وجود إبراهيم وما يتعلق به .

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكى رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام دستورى للدولة المصرية على أن حرية الاعتقاد مطلقة.

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك فى حدود القانون ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الإسلام دين الدولة.

فلكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد ولا شرط وحرية الرأى فى حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط ألا يتجاوز حدود القانون.

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون العقوبات الأهلى على عقاب كل تعد يقع بإحدى طرق العلانية المنصوص عنها فى المادتين ١٤٨ و ١٥٠ ، على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علناً - كما أشرنا فى البداية - وهى الجريمة.

وجريمة التعدى على الأديان فى البداية - وهى الجريمة المعاقب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون بتوفر أربعة أركان :

التعدى ، ووقوع التعدى بإحدى طرق العلنية المبينة فى المادتين ١٤٨ ، ١٥٠ ، عقوبات ووقوع التعدى على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علناً ، وأخيراً القصد الجنائى.

عن الركن الأول

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن فى المادة إلا لفظ «تعد» ، وهذا اللفظ عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع إلى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر فيه عن التعدى بلفظ Outtaga والقانون قد استعمل لفظ Outtaga هذا فى المواد ١٥٥ و ١٥٩ و١٦٠ عقوبات أيضاً ولما ذكر معناها فى النص العربى للمواد المذكورة عبر فى المادة ١٥٥ بقوله «كل من انتهك

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

حــرمــة، وفى المادتين ١٥٩ ، ١٦٠ تضاف: بإهانة . فيتضح من هذا ـ أن مراده بالتعدى فى المادة ١٣٩ كل مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمته أو الحط من قـــدره أو الازدراء بـه لأن الإهانة تشمل كل هذه المعانى بلا شك.

وحيث إنه بالرجوع إلى الوقائع التى ذكرها الدكتور **طه حسين** والتى تكلمنا عنها تفصيلا وتطبيقاً على القانون يتضح أن كـلامـه الذى بحثناه تحت عنوان «الأمـر الأول» فـيـه تعـد على الدين الإسلامى لأنه انتهك حرمة هذا الدين بأن نسب إلى الإسلام أنه استغل قصة ملفقة هى قصة هجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة وبناء إبراهيم وإسماعيل للكعبة واعتبار هذه القصة أسطورة وأنها من تلفيق اليهود وأنها حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام إلى آخر ما ذكرناه تفصيلا عند الكلام عن الوقائع وهو بكلامه هذا يرمى الدين الإسلامى بأنه مضلل فى أمور هى عقائد فى القرآن باعتبار أنها حقائق لامرية فيها كما أن كلامه الذى بحثناه تحت عنوان «الأمر الرابع» قد أورده على صورة تشعر بأنه يريد به إتمام فكرته بشأن ما ذكر ـ أما كلامه بشأن نسب النبى صلى الله عليه وسلم فهو إن لم يكن فيه طعن ظاهر إلا أنه أورده بعبارة تهكمية تشف عن الحط من قدره ـ وأما ما ذكر بشأن القراءات مما تكلمنا عنه فى الأمر الثانى فإنه بحث برىء من الوجهة العلمية والدينية أيضاً ولا شىء فيه يستوجب المؤاخذة لا من الوجهة الأدبية ولا من الوجهة القانونية.

عن الركن الثانى

لا كلام فى هذا الركن لأن الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلنية إذ إنه ورد فى كتاب «الشعر الجاهلى» الذى طبع ونشر وبيع فى المحلات.

عن الركن الثالث

لا نزاع فى هذا الركن أيضـًا لأن التعدى وقع على الدين الإسلامى الذى تؤدى شعائره علناً وهو الدين الرسمى للدولة.

عن الركن الرابع

هذا الركن هو الركن الأدبى الذى يجب أن يتوفر فى كل جريمة . فيجب إذن لمعاقبة المؤلف أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائى لديه . بعبارة أوضح يجب أن يثبت أنه إنما أراد بما كتبه أن يتعدى على الدين الإسلامى فإذا لم يثبت هذا الركن فلا عقاب.

أنكر المؤلف فى التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الإسلامى وقال إنه ذكر ما ذكر فى سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لاغير ، غير مقيد بشىء، وقد أشار فى كتابه تفصيلا إلى الطريق الذى رسمه للبحث ولابد هنا من أن نشير إلى ما قرره المؤلف فى التحقيق من أنه كمسلم لا يرتاب فى وجود إبراهيم وإسماعيل وما يتصل بهما مما جاء فى القرآن ولكنه كعالم مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمى التاريخى لإبراهيم وإسماعيل فهو يجرد من نفسه شخصيتين وقد وجدنا المؤلف قد شرح نظريته هذه شرحاً مستفيضاً فى مقال نشره بجريدة السياسة الأسبوعية بالعدد١٩ الصادر فى ١٧ يوليو سنة ١٩٢٦ ص٥ تحت عنوان «العلم والدين» وقد ذكر فيه بالنص : «فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلا أن يجد فى نفسه شخصيتين متمايزتين إحداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس وتهدم اليوم ما بنته أمس ، والأخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن وترضى وتغضب وترغب وترهب فى غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من إحداهما فما الذى يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى».

ولسنا نعترض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه فى مقاله حيث ذكر بعد ذلك : سنقول وكيف يمكن أن تجمع المتناقضين ولست أحاول جواباً لهذا السؤال وإنما أحولك على نفسك.. إلخ . ولاشك فى أن عدم محاولة الإجابة عن هذا الاعتراض إنما هو عجزه عن الجواب ، والمفهوم أنه قد أورد هذا الاعتراض لأنه يتوقعه حتى لا يوجه إليه.

الحقيقة أنه لا يمكن الجمع بين النقيضين فى شخص واحد فى وقت واحد بل لابد من أن تتجلى إحدى الحالتين للأخرى وقد أشار المؤلف نفسه إلى هذا فى المقال نفسه فى سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال

قرار النيابة فى قضية الشعر الجاهلى

بشأنهما : ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتفقا إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها.

أما توزيع الاختصاص الذى أجراه الدكتور بجعله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسنا ندركه والذى نفهمه أن العقل هو الأساس فى العلم وفى الدين معاً وإذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعان فسبب ذلك أنه ليس لدينا القدر الكافى من كل منهما ـ إننا نقرر هذا بناء على ما نعرفه فى أنفسنا ، أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بعسير .

نحن فى موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف ، فسواء لدينا إن صحت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتدينة أو لم تصح فإننا على الفرضين نرى أنه كتب ما كتب عن اعتقاد تام . ولما قرأنا ما كتبه بإمعان وجدناه منساقاً فى كتاباته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحثه إلى ما كتب وهو وإن كان قد أخطأ فيما كتب إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شىء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شىء آخر .

وحيث إنه مع ملاحظة أن أغلب ما كتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ما قصرنا بحثنا عليه إنما هو تخيلات وافتراضات واستنتاجات لا تستند إلى دليل علمى صحيح فإنه كان يجب عليه أن يكون حريصاً فى جرأته على ما أقدم عليه مما يمس الدين الإسلامى الذى هو دينه ودين الدولة التى هو من رجالها المسئولين عن نوع من العمل فيها وأن يلاحظ مركزه الخاص فى الوسط الذى يعمل فيه ـ صحيح أنه كتب ما كتب عن اعتقاد بأن بحثه العلمى يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تماماً وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة فى كتابه منها قوله : وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه ازورارا ولكنى على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث.

إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقاً جديداً للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما أخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقاً ما ليس بحق أو ما لا يزال فى حاجة إلى إثبات أنه حق، إنه قد سلك طريقاً مظلماً فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط فى سيره حتى لا يضل ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة .

وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها.

وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر

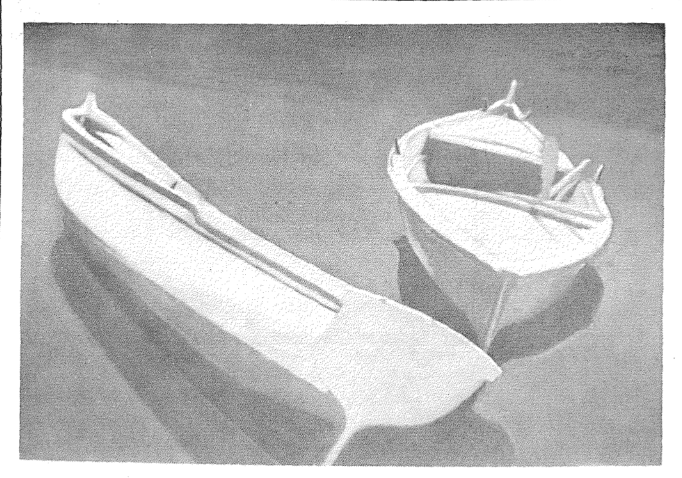
« فلذلك »

تحفظ الأوراق إدارياً .. ■

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة فى ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧



للفنان زهران سلامة



التحقيق.. والتنوير

علي فهمي

توطئة

١ ـ تركز هذه الدراسة الماثلة على بعض الدلالات المهمة المستفادة من التحقيق القضائي الذى أجرته النيابة العامة مع «طه حسين» حول كتابه «فى الشعر الجاهلى»، والذى استغرق عدة أشهر ما بين ١٩ أكتوبر ١٩٢٦و ٣٠ مارس ١٩٢٧، حيث انتهى «محمد نور» رئيس نيابة مصر آنذاك، إلى حفظ الأوراق إداريًا، وهى أدنى الدرجات الإجرائية فى تحقيقات النيابة العامة.

٢ ـ ولعل أهمية التعرض لمثل هذا الموضوع بعد مرور أكثر من ستين عاماً، هو ما سنكشف عنه، من أن المناخ الذى تم فيه إجراء هذا التحقيق القضائى الشهير حول هذه القضية البالغة الأهمية، كان يتسم بأكبر قدر من الاستنارة فضلا عن اتسامه بأكبر قدر من الشرعية القانونية الليبرالية. ولسوف يكون واضحاً فى ختام هذه الدراسة كيف أن الخط البيانى لكل من بعدى التنوير والشرعية قد انتكس ـ على نحو مذهل ومسف معًا ـ وهو أمر يتسق مع التردى العام الذى يعيشه المجتمع المصرى بخاصة والمجتمع العربى بعامة فى هذه الفترة الحالية الحرجة من تاريخنا، كما أن لانتكاسة ولتراجع هذا الخط البيانى حول هذين البعدين مردوداته بالسالب على أمور كثيرة فى حياتنا الفكرية والثقافية والسياسية.

٣ ـ ولسوف نحرص ـ بقدر الإمكان ـ على ربط القضية المبحوثة فى هذه الدراسة بالسياق المجتمعى الثقافى العام خلال هاتين المرحلتين التاريخيتين: مرحلة المجتمع العلمانى الذى تسوده الشرعية ومرحلة المجتمع الذى تسوده الغوغائية والاستهانة بالشرعية.

٤ ـ وبالطبع فلن تقتصر الدراسة على تسليط الأضواء على النواحى القانونية فى الموضوع فحسب، بل إنها تمتد ـ أيضا وبالإضافة ـ إلى أبعد من ذلك، حيث تهتم بكشف النقاب عن المناخ العام الذى كان يسود مصر فى عشرينيات هذا القرن بالمقارنة مع ما يسودها حاليا، بدون إغفال لظروف المرحلة فى كل من الفترتين.

حول مناخ التنوير والشرعية فى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين

٥ ـ من الأمور اللافتة للنظر للباحث فى قضايا حرية الفكر والرأى والثقافة فى مصر، أن هامش الحرية الذى كان متاحاً أمام الباحث والمفكر والمثقف فى العقدين الأخيرين من القرن الماضى والعقود الأولى من القرن الحالى، كان هذا الهامش واسعًا على نحو كبير بالمقارنة بالهامش المتاح أمام الباحث والمفكر والمثقف المصرى آنياً.

ولعل هذه القضية أن تبدو متناقضة ـ فى الظاهر ـ مع الظروف السياسية التى كانت تعيشها مصر خلال تلك الفترة من هزيمة للحركة العرابية الثورية، ومن ظروف اقتصادية صعبة وتراكم الديون، فضلا عن احتلال عسكرى بريطانى، وتدخل سافر من جانب القوى ذات المصالح الاستعمارية فى معظم نواحى الحياة فى مصر.

ولعل هذه الإشكالية أن تكون محلا لدراسات معمقة تفصيلية، فحتى أوائل القرن العشرين وبرغم عدم وجود دستور مصرى آنئذ، كنا نجد مثلا **«شبلى شميل»** ينشر فى الناس آراءه الإلحادية علانية، يرد عليه البعض مفندين آراءه فى حرية أيضاً. وكنا نجد الصحافة تتنوع فى ثناياها الاجتهادات الفكرية أيما تنوع، وكنا نجد الحياة الثقافية فى مصر مليئة بالاختلافات فى الرؤى والآراء، مع احترام تام لحريات الفرقاء المتصارعين. وحتى بعد صدور عدد من التشريعات المقيدة للنشر فى أوائل القرن العشرين، كنا نجد أن هامش الحريات الفكرية لم ينكمش، **«فسلامة موسى»** ينشر آراءه ذات النزعات المادية، وكان **«المنصورى»** يكتب علانية محبذا الأفكار الاشتراكية وداعيًا لها، بدون ملاحقات جدية من جانب السلطة تتعرض لأى منهما فى حريتة الشخصية. كما شهدت هذه الفترة حركات نقابية نشطة، ونشوء بعض الأحزاب الثورية مثل الحزب الاشتراكى المصرى، الذى سرعان ما تحول إلى حزب شيوعى مصرى علنى، وهو أمر لم يتحقق مرة أخرى منذ تصفيته عام ١٩٢٤. وجاءت أحداث ثورة عام ١٩١٩، التى لم تكرس فقط مبدأ استقلال مصر عن كل من الدولة العلية ودولة الاحتلال العسكرى، بل كرست ـ أيضا وبالإضافة ـ عدة مبادئ بالغة الأهمية، مثل العلمانية والشرعية القانونية. وعلى الرغم مما حدث فيما بعد من انتكاسات جزئية بإلغاء دستور ١٩٢٣ لفترة من الوقت وإعلان الأحكام العرفية لبعض الفترات، إلا أننا نجد أن الخط العام الذى ساد المجتمع المصرى حتى مطلع الخمسينيات كان يتم ـ إلى حد كبير ـ ببعدى التنوير والشرعية.

٦ ـ فى ظل هذا المناخ، نشر **«طه حسين»**، «كتابه» **«فى الشعر الجاهلى»** فى الناس ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى يعلن فيها **«طه حسين»** تمرده على بعض الأفكار والقيم الاستاتيكية السائدة فى مجتمعه. فطه حسين هو صاحب رسالة «ذكرى أبى العلاء»، التى حصل بها على أول درجة دكتوراه تمنحها الجامعة الأهلية الوليدة فى مصر، التى أثارت اختلافات حادة بين المثقفين فى مصر آنذاك، بيد أن رد الفعل كان دائمًا فى جانب حرية الفكر.، فعلى سبيل المثال عندما يقدم عضو من الجمعية التشريعية اقتراحا متواضعا بأن تقطع الحكومة معونتها المالية عن الجامعة لأنها خرجت ملحدا هو صاحب الرسالة. فإن **«سعد زغلول»** رئيس لجنة الاقتراحات بالجمعية التشريعية (١٩١٥)، يهدد باقتراح مضاد بأن تقطع الحكومة معونتها أيضا عن الأزهر، لأن صاحب الرسالة قد تعلم فى الأزهر قبل أن يتعلم فى الجامعة. (١) هكذا كان المناخ، وهكذا كانت المواقف، وهكذا كان الرجال. كما نجد أن **«طه حسين»** المتمرد، هو نفسه **«طه حسين»** الحريص على الحرية الفكرية لغيره، فهو الذى قد أراد مجلس الجامعة الأهلية استشارته فى حكم الدين فى أمور وردت فى رسالة أحد طلاب الجامعة فى أوروبا (**منصور فهمى**)، فكان رد **«طه حسين»** الذى هو ربيب صنيع مجلس الجامعة، أن يتبسم فى شيء من غضب ساخر قائلا: (كنت أظن أننى فى الجامعة، حيث لا يحاسب الناس على آرائهم، فإذ بى أرانى فى الأزهر لا أسأل على رأى نفسى، وإنما استفتى فى رأى غيرى من الناس) (٢).

٧ ـ نعود فنكرر، أنه فى ظل هذا المناخ من العلمانية والشرعية، كتب ونشر **«طه حسين»** كتابه فى الناس.

التحقيق والتنوير

ملابسات التحقيق القضائى

٨ - نلاحظ باستعراض محضر التحقيق الذى أجرته النيابة العامة وكذلك مذكرة الحفظ، أن النيابة العامة لم تتحرك من تلقاء نفسها لإجراء التحقيق حول واقعة نشر «طه حسين» لكتابه «فى الشعر الجاهلى»، على الرغم من أن النشر كان قد تم، وبالطبع قد وزعت وبيعت مئات النسخ علانية للناس، وعلى الرغم مما أثاره نشر هذا الكتاب من عواصف كثيرة ترددت أصداؤها لا فى أروقة الأزهر الشريف فحسب، بل فى المجتمع الثقافى المصرى كله. فالنيابة العامة لم تتحرك إلا عندما قدمت بلاغات رسمية إليها من أفراد ومن هيئات لها اعتبارها مثل الأزهر. ففى ٣٠ مايو ١٩٢٦، تقدم أحد طلبة القسم العالى بالأزهر ببلاغ للنائب العام، يتهم فيه «طه حسين» بأنه ألف كتابًا أسماه «فى الشعر الجاهلى» ونشره على الجمهور، وفى هذا الكتاب طعن صريح فى القرآن الكريم، حيث نسب الخرافة والكذب للقرآن. ثم تواترت البلاغات المقدمة إلى النائب العام، فبعد نحو أسبوع واحد من البلاغ الأول، تقدم فضيلة شيخ الجامع الأزهر ببلاغ إلى النائب العام، مرفق به تقرير رفعه علماء الجامع الأزهر عن هذا الكتاب، ويذكر تقرير العلماء أن مؤلف الكتاب كذّب فيه القرآن صراحة، وطعن فيه على الرسول الكريم وعلى نسبه الشريف، وطلب شيخ الأزهر اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمى وتقديم المؤلف للمحاكمة. وفى ١٤ سبتمبر ١٩٢٦ تقدم أحد أعضاء مجلس النواب ببلاغ مماثل ضد الكتاب، وذكر فى بلاغه أن الكتاب ملىء بالطعن والتعدى على الدين الإسلامى بعبارات صريحة. هنا فقط بدأت النيابة العامة فى التحرك، ولاشك أن فى هذا دلالة ذات أهمية بالغة من أن النيابة العامة ربما لم تكن تنتوى إجراء تحقيق حول الكتاب لولا تقديم هذه البلاغات المتتالية كما أننا نلاحظ حتى فى بلاغ شيخ الجامع الأزهر الذى أرفق به تقرير علماء الأزهر، أنه طلب اتخاذ الوسائل القانونية، ولم يعمد إلى تكفير «طه حسين» أو إلى النيل منه أو التشهير به، فكان طلب شيخ الأزهر وعلمائه طلبًا متحضراً وفى حدود القانون بدون غوغائية. كما نلاحظ أيضاً أن المحقق قد تراخى فى البدء فى التحقيق حتى ١٩ أكتوبر ١٩٢٦ نظراً لغياب «طه حسين» خارج مصر، وإذا كنا نعلم أن الدراسة فى الجامعة كانت تبدأ عادة فى الأسبوع الأخير من سبتمبر أو فى الأسبوع الأول من أكتوبر على الأكثر، فإن معنى ذلك أن النيابة العامة لم تشرع فى استخدام حقها فى استدعاء «طه حسين» للتحقيق معه عقب عودته مباشرة من الخارج، بل نرجّح أن النيابة العامة قد تراخت فى ذلك عدة أسابيع بعد عودة «طه حسين» إلى مصر. هذه الملاحظات كلها لها دلالتها فى توضيح ملامح المناخ العام، الذى كان يسود المجتمع المصرى آنذاك فيما يتعلق بالحريات الفكرية والثقافية.

٩- وقد يكون ملائمًا، أن نورد فى سياق الشرعية، ماحدث بعد قيام النيابة العامة بحفظ أوراق التحقيق إداريا، أنْ حاول بعض النواب الوفديين، إثارة الموضوع مرة أخرى فى مجلس النواب، فردهم عن ذلك «سعد زغلول» رئيس حزب الوفد نفسه ورئيس مجلس النواب، بحجة أن الموضوع قد انتهى ولا معنى للعودة إليه ثانية [٣].

١٠ - كما نلاحظ على التحقيق، أنه كان يتم فى جو من سمو لغة وحديث المحقق إلى «طه حسين»، فالمحقق يستخدم لفظ «حضرتكم»، عندما يتوجه بسؤال إلى «طه حسين»، وذلك عبر محضر التحقيق كله. كما نلاحظ أن المحقق كان يتمتع بسعة صدر طوال التحقيق، حتى عندما امتنع «طه حسين» عن ذكر المراجع التى رجع إليها حول بعض أطروحاته التى كانت موضع التحقيق.

١١ - كما يتضح أيضًا من مراجعة محضر التحقيق ومذكرة الحفظ، أن المحقق قد رجع إلى معظم المصادر العلمية التى رجع إليها المؤلف، فالمحقق كان يناقش المؤلف - على مدى التحقيق كله - مناقشة علمية فى المضمون، الأمر الذى يقطع برجوع المحقق إلى أهم المصادر المتاحة لديه، والتى أورد المحقق ذكرها صراحة فى حيثيات حفظ التحقيق، مثل كتاب «طبقات الشعراء» وكتاب «البيان» لطاهر بن صالح الجزائرى. ومع هذا التوفر من جانب المحقق على الاطلاع على المصادر المتاحة له، نجده يثبت فى صدر مذكرة الحفظ أنه قد أخذ فى دراسة الموضوع بقدر ما سمحت له الحالة، وذلك فى تواضع جم وأدب رفيع.

١٢ - كما أننا نخلص من استعراض محضر التحقيق ومذكرة الحفظ، إلى أن المحقق بالرغم من إثباته فى مواضع

التحـقـيق والتنـوير

عديدة من التحقيق بأن «طه حسين» قد جانبه الصواب فى بعض مواضع الكتاب محل التحقيق، بل إن «طه حسين» نفسه يعترف بذلك جزئيًا فى بعض فقرات التحقيق. على الرغم من ذلك كله، إلا أننا نعتقد أن المحقق كان يميل إلى حفظ أوراق التحقيق إداريا ربما منذ بداية التحقيق، على أساس عدم توفر القصد الجنائى وهو الركن الأدبى فى الجريمة موضع التحقيق، فالمحقق يذكر صراحة فى عجز مذكرة الحفظ أن المؤلف (وإن كان قد أخطأ فيما كتب، إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء، وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شيء آخر)، كما أن المحقق يكتب صراحة فى حيثيات الحفظ (وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها). ومن هنا يبين أن المحقق قد انتهى فى مذكرة الحفظ إلى أن غرض «طه حسين» مؤلف كتاب «فى الشعر الجاهلى» كان مزدوجًا حيث يتضمن أيضا الطعن والتعدى على الدين، بدليل أنه يذكر أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن.. .. .. إلخ، ومعنى ذلك بوضوح أنه قد ظهر للمحقق أن من بين أغراض المؤلف الطعن على الدين، ولكنه ليس بالغرض الوحيد، بل كان يوسده غرض آخر وهو البحث العلمى.

١٣ ـ ونلاحظ على التحقيق أيضاً، أن المحقق كان ينهج نهجًا علميًا موضوعيًا فى التحقيق، فقد أورد فى صدر مذكرة الحفظ أنه لا يجتزئ فى فحص العبارات التى يقول المبلغون أن فيها طعنًا على الدين الإسلامى، بل إن المحقق يقرر أنه سوف يبحث هذه العبارات فى سياق الكتاب كله (ومن حيث إن العبارات التى يقول المبلغون فيها طعنًا على الدين الإسلامى، إنما جاءت فى الكتاب فى سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذى ألف من أجله، **فلأجل الفصل فى هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر إليها منفصلة، وإنما الواجب توصلا إلى تقديرها تقديرًا صحيحًا بحثها حيث هى فى موضعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه**).

١٤ ـ ومن جماع الملاحظات الآنفة حول ملابسات التحقيق، يتضح لنا، كم كان المناخ الذى أجرى فيه، هذا التحقيق متسمًا بالاحترام وبالموضوعية والنهج العلمى والشرعية، وقد لا نكون فى حاجة إلى إعمال المقارنة مع تحقيقات أخرى فى ظروف مماثلة قد تمت فى فترات لاحقة وحتى الآن!

حول الجوانب الموضوعية فى التحقيق

١٥ ـ جرى التحقيق القضائى مع «طه حسين» حول أربع مسائل محددة من بين ماجاء فى الكتاب، مما ذكرها مقدمو البلاغات إلى النيابة العامة، وذلك على النحو التالى:

المسألة الأولى: أن المؤلف قد عمد إلى تكذيب القرآن الكريم فى إخباره عن «إبراهيم» و «إسماعيل».

المسألة الثانية: أن المؤلف زعم أن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين، زعم عدم إنزالها من عند الله، وقرر أن هذه القراءات هى نتيجة لاختلاف اللهجات، إذ قرأتها العرب بحسب ما استطاعت.

المسألة الثالثة: أن المؤلف قد طعن فى حقيقة نسب الرسول الكريم.

المسألة الرابعة: أن المؤلف ينكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب، كما ينكر أنه دين «إبراهيم».

ولسوف نناقش فى الفقرات اللاحقة هذه المسائل الأربع على التوالى، من واقع أوراق التحقيق.

١٦ ـ أما عن **المسألة الأولى**، وهو إنكار «طه حسين» لتاريخانية «إبراهيم» و«إسماعيل» على النحو الذى ورد بالقرآن الكريم، فقد اقتصر التحقيق على مناقشة الفصل الرابع من كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» والذى جاء تحت عنوان (الشعر الجاهلى واللغة) فى سبع صفحات فقط. وقد تعرض المحقق ـ فى هذا الصدد ـ إلى الفصل الثالث من الكتاب أيضًا، والذى قرر فيه «طه حسين» أن الشعر الموسوم بأنه «شعر جاهلى»، لا يمثل الحياة الدينية والفعلية للعرب الجاهليين، وأعقب ذلك فى الفصل الرابع من الكتاب للتدليل على عدم صحة غالبية الشعر الجاهلى هذا، بمقولة أن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه. وفى هذا الفصل الرابع، حاول المؤلف أن يبدأ بتعريف «اللغة الجاهلية»، فذهب إلى أن الرأى الذى اتفق عليه

التحقيق والتنوير

الرواة أو كادوا يتفقون عليه هو: (أن العرب ينقسمون إلى قسمين: قحطانية، منازلهم الأولى فى اليمن، وعدنانية، منازلهم الأولى فى الحجاز، والرواة متفقون على أن القحطانية هم عرب منذ الأزل فطروا على العربية .فهم العارية، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتسابا، إذ كانوا يتكلمون لغة أخرى قد تكون العبرانية أو الكلدانية، ثم نقلوا لغة العرب العارية، فهم أى العدنانية مستعربة، .. .. كما أن الرواة يتفقون أيضاً على أن ثمة اختلافات جوهرية بين لغة «حمير» وبين لغة «عدنان») . وقد استند «**طه حسين**» فى تلك الجزئية من بين ما استند إليه فى هذا السياق، إلى ما روى عن «عمرو بن العلاء»: (ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا) . ثم خلص «طه حسين» إلى سؤال استنكارى مؤداه أنه إذا كان أبناء إسماعيل (المستعربة) قد تعلموا العربية من العرب العارية، فكيف يمكن تفسير بعد اللغتين: لغة العرب العارية ولغة العرب المستعربة؟ وفى هذه الجزئية تتبدى البراعة المعرفية للمحقق القضائى، الذى يورد النص الصحيح لما أورده «**طه حسين**» نقلا عن «عمرو بن العلاء» على النحو التالى: (ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا)، فيورد المحقق النص مصححا كما رواه «أبو عبد الله بن سلام الجمحى «مؤلف «طبقات الشعراء»، بالنص التالى: (ما لسان «حمير» وأقاصى اليمن بلساننا ولا **عربيتهم بعربيتنا**)، ويردف المحقق بقوله إنه قد يكون للمؤلف مأرب من تغيير هذا النص على النحو الذى أورده.

كما يشير المحقق فى مذكرة الحفظ ـ بذكاء ـ إلى ضرورة اختلاف اللهجات فى أمة ذات قبائل متنقلة كالأمة العربية (لابد من وجود شىء من الاختلافات بين بعض قبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين، ولكنها على كل حال اختلافات لاتخرجها عن العربية، وهذه الاختلافات هى عين ما قصده «عمرو ابن العلاء» بعبارته الآنفة الذكر. كما لا يستطيع أحد أن ينكر الاختلاط الذى لابد منه بين القبائل المختلفة خصوصًا فى أمة متنقلة بطبيعتها كالأمة العربية، ولابد لها جميعاً من لغة عامة تتفاهم بها وهى اللغة الأدبية، وهو الأمر الذى يشير إليه «**طه حسين**» نفسه فى موضع آخر من الكتاب (ص١٧).

كما يلاحظ المحقق أن المؤلف يلجأ كثيرا إلى استخدام عبارات غير قطعية الدلالة من أمثال: «فليس ببعيد أن يكون» ـ «فما الذى يمنع؟» ـ «ونحن نعتقد» ـ «فنستطيع أن نقول»، ونحو ذلك. وحول هذا كله يتساءل المحقق عن غرابة هذا الموقف من «**طه حسين**»، وهو ذلك الرجل المتشدد فى التمسك بطرق البحث الحديثة والدقة الصارمة! كما يذهب المحقق إلى أن المؤلف قد تبنى المنهج الديكارتى كركيزة مهمة للفروض التى ساقها، إلا أنه ـ أى المؤلف ـ يقطع أحيانا فى أمور خلافية بعبارات تفيد الجزم مثل: (أمر هذه القضية إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى.. .. إلخ).

١٧ ـ أما عن **المسألة الثانية** المتعلقة بما أورده «**طه حسين**» من أن (هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه)، على عكس ما يعتقده معاشر المسلمين، فينتهى المحقق إلى أن المؤلف (لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة، وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات، وقال (أى المؤلف) إن الخلاف الذى وقع فى القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها)، فهو بهذا يصف الواقع، وإن صح رأى من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التى كانت واقعة فعلا، كانت طبعا هى السبب الذى دعا إلى الترخيص للرسول الكريم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم، ففى الحديث الشريف (وقد وسع لى أن أقرئ كل قوم بلغتهم) . وقد انتهى المحقق فى هذه المسألة إلى أن ما ذكره المؤلف حولها هو بحث علمى لاتعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض عليه.

١٨ ـ أما عن **المسألة الثالثة**، التى تتعلق بما نسبه الشاكون من أن الأستاذ المؤلف قد طعن فى كتابه على الرسول الكريم، طعناً فاحشاً من حيث نسبه، حيث ذكر فى صفحة ٧٢ من الكتاب (ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته للجاهليين، وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبىّ من ناحية أسرته ونسبه فى قريش، فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبىّ يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد

التحـقـيق والتنـوير

مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن يكون بنو قصى صفوة قريش، وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها). كما أن المؤلف أورد بعد ذلك أن الغرض من هذا الانتحال - على ما يرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شىء.

وقد انتهى المحقق إلى أنه على الرغم مما يلاحظه من أن الأستاذ المؤلف قد تكلم فيما يختص بأسرة النبىّ ونسبه فى قريش بعبارات خالية من الاحترام، بل على نحو تهكمى غير لائق، وأنه لا يوجد فى بحثه مايدعوه إلى إيراد العبارات على هذا النحو، على الرغم من هذا كله فقد انتهى المحقق إلى عدم اعتراضه على بحث هذه المسألة على هذا النحو، من حيث هو من قبيل البحث العلمى.

١٩ - أما عن **المسألة الرابعة** فيما هو منسوب إلى الأستاذ المؤلف، من أنه قد أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب، كما أنكر أنه دين إبراهيم، فقد انتهى المحقق إلى أن كلام المؤلف هذا ما هو إلا استمرار منه فى بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على هذا الانتحال، وأنه أى المحقق لا يرى اعتراضًا على البحث من حيث هو، بعد أن قرر المؤلف فى التحقيق أنه لم ينكر أن الإسلام دين إبراهيم وأن له أولية فى العرب، وأن شأن ما ذكره فى هذه المسألة كشأن ما ذكره فى مسألة النسب، (رأى القصاص اقتناع المسلمين بأن للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم، فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشئوا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثلما أنشئوا حول مسألة النسب). ومع أن المحقق يثبت أن المؤلف كان سيئ التعبير جداً فى بعض عباراته، إلا أنه فى ضوء ما أوضحه المؤلف فى التحقيق حول هذه الجزئية، فإن المحقق لا يرى اعتراضا فى هذا الصدد.

حول أعمال النصوص القانونية فى حفظ التحقيق

٢٠- استند المحقق إلى المادة ١٤ من دستور ١٩٢٣ من أن حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك فى حدود القانون. كما ذهب إلى أن نص التجريم الوارد بالمادة ١٣٩ من قانون العقوبات الأهلى الصادر عام ١٩٠٤ (وهو القانون الذى كان مطبقا آنذاك)، والذى يتحدث عن جريمة التعدى على الأديان، إنما يتطلب أركاناً أربعة: هى التعدى ووقوع التعدى بأحد طرق العلانية المبينة فى القانون، ووقوع التعدى على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علنا، وأخيرا توفر القصد الجنائى. وقد انتهت مذكرة حفظ التحقيق إلى أن **«طه حسين»** فيما يتعلق بالمسألة الأولى، وهى استغلال الإسلام بقصة ملفقة هى قصة هجرة إسماعيل إلى مكة وبناء «إبراهيم» و «إسماعيل» للكعبة، إنما فيه تعد صريح على الدين الإسلامى، لأنه انتهك حرمة هذا الدين. كما أن **«طه حسين»** فيما يتعلق بالمسألة الرابعة وهى الخاصة بإنكار أن للإسلام أولية فى بلاد العرب، قد أورد ذلك على صورة تشعر بأنه يريد به اتمام فكرته الآنفة الذكر أى تلفيق قصة «إسماعيل» و «إبراهيم».

أما فيما يتعلق بما نسب إلى **«طه حسين»** من الطعن على نسب النبىّ، فهو (إن لم يكن فيه طعن ظاهر، إلا أنه أورد بعبارات تهكمية تشف عن الحط من قدر النبى). أما ما ذكره الأستاذ المؤلف بخصوص القراءات فإنه بحث برىء من الوجهة العلمية والدينية.

كما بينت مذكرة حفظ التحقيق أن الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلانية، إذ إنه ورد فى كتاب مطبوع ومنشور على الناس. كما أن التعدى قد وقع على دين تؤدى شعائره علنا فى مصر هو الدين الإسلامى.

أما فيما يتعلق بالركن الرابع من الأركان القانونية لجريمة التعدى ألا وهو القصد الجنائى، فهنا نجد المحقق يحاول جهده فى نفى القصد الجنائى بحق **«طه حسين»**، بل ويحاول تلمس كافة السبل التى تؤدى إلى عدم وقوع **«طه حسين»** تحت طائلة نص التجريم. وقد استند المحقق إلى ماجاء فى التحقيقات من أن المؤلف قد أنكر أنه يريد الطعن على الدين الإسلامى، كما قرر المؤلف (أنه ذكر ما ذكر فى سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لا غير، غير مقيد بشىء..) .. كما قرر المؤلف أيضًا فى التحقيق من أنه (كمسلم لا يرتاب فى وجود «إبراهيم» و«إسماعيل» وما يتصل بهما مما جاء فى القرآن الكريم، ولكنه كعالم مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمى التاريخى لإبراهيم وإسماعيل، فهو يجرد من نفسه

التحقيق والتنوير

شخصيتين) . وقد استند المحقق فى انتفاء القصد الجنائى لدى «طه حسين»، إلى أن «طه حسين» نفسه قد شرح نظريته هذه عن الشخصيتين «الشاعرة والمفكرة» فى مقال له تحت عنوان «العلم والدين»، نشره بجريدة السياسة الأسبوعية فى عددها الصادر فى ١٧ يوليو ١٩٢٦ قبل البدء فى إجراء التحقيق. على الرغم من اعتراض المحقق فى مذكرة الحفظ على هذه النظرية وعدم قناعته بها بحسب ما يعرفه المحقق فى نفسه، ومع ذلك يردف المحقق بقوله (أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بعسير) .

ومن هنا نميل إلى الاعتقاد بأن المحقق فى ظل المناخ السائد الذى كان يتسم بالعقلانية والتنوير وبالشرعية، كأن يميل - على نحو واضح - إلى نفى القصد الجنائى لدى «طه حسين»، وكان فى سبيل ذلك يلجأ إلى كل شاردة وواردة من الكتاب موضع التحقيق ومن أقوال «طه حسين» فى محاضر التحقيق، بل وبما نشره «طه حسين» فى الصحف خارج التحقيق. وليس أدل على هذا مما سبق أن أوردناه من أن المحقق قد انتهى إلى أن «طه حسين» لم يكن غرضه مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إنه أورد العبارات الماسة بالدين فى بعض المواضع من كتابه فى سبيل البحث العلمى، مع اعتقاده بأن بحثه يقتضيها.

وبذلك انتهى المحقق إلى عدم توفر القصد الجنائى لدى طه حسين، وبالتالى إلى عدم توافر الركن الأدبى الوارد بنص التجريم، وأنهى التحقيق بحفظ الأوراق إدارياً.

ملاحظات ختامية حول منحنى الخط البيانى للتنوير والشرعية فى مصر

٢١ - لعل عرضنا الوجيز لوقائع التحقيق القضائى الذى باشرته النيابة العامة مع «طه حسين» حول كتاب «فى الشعر الجاهلى» فى عشرينيات هذا القرن.

لعل هذا أن يوضح بجلاء - ملامح المناخ الذى كان يعيشه المجتمع المصرى إبان هذه الحقبة. إذ يبدو لنا أنه كانت قد استقرت - إلى حد كبير - فى المجتمع المدنى المصرى بعض القيم البازغة والتى كانت تعبر عن النقيض تماما لما ساد هذا المجتمع من قبل، ألا وهى قيم العلمانية والتنوير والشرعية.

٢٢ - ونحن نرى أن هذا الترسخ، قد جاء نتيجة لمسيرة طويلة خاضها الشعب المصرى وعلى الأخص جانب كبير من مثقفيه، منذ بدايات الدولة الحديثة فى عهد «محمد على». ولايمكن أن نغفل هنا الأدوار التنويرية الطليعية للرواد من أمثال «الطهطاوى» و«الأفغانى» و«محمد عبده» و«لطفى السيد» و«قاسم أمين» و«سعد زغلول» وغيرهم كثيرون. إذ ترجم حصاد جهود متواترة لحوالى القرن فى إفراز مثل هذا المناخ الذى تم فيه تأليف ونشر كتاب «طه حسين» الشهير «فى الشعر الجاهلى»، وهو المناخ نفسه الذى تم فيه إجراء هذا التحقيق القضائى ذائع الصيت والبالغ الاستنارة والمستند على الشرعية القانونية الليبرالية فى نقائها الأصيل.

٢٣ - وقد يكون من بواعث عدم رغبتنا فى التعرض للمقارنة مع ما قد حدث فى فترات لاحقة فى مصر حول قضايا التنوير والحريات والشرعية، قد يكون من دواعى عدم تعرضنا لمثل هذه المقارنات، هو إحساس جدى لدينا يمتزج فيه الإحباط والاشمئزاز والغضب. ■

والله تعالى أعلم.

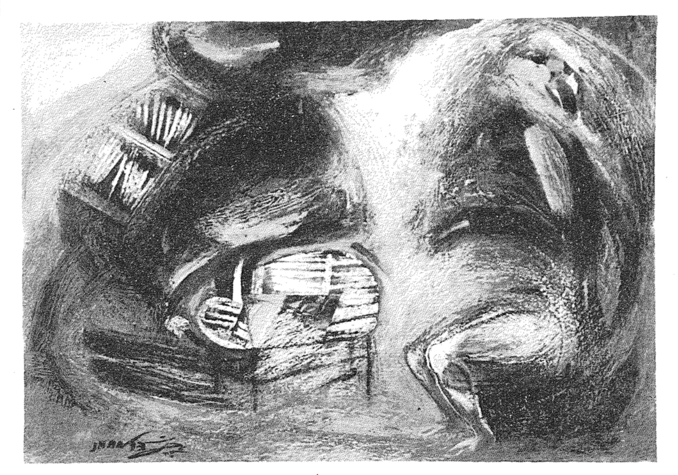
ثبت بأهم الإشارات والإحالات

- قمنا بالاطلاع على ملف تحقيقات النيابة العامة حول قضية كتاب «فى الشعر الجاهلى» - كما اعتمدنا فى الاستشهادات على نص مذكرة النيابة العامة فى حفظ الأوراق إدارياً. وجميع الاستشهادات المثبتة فى متن الدراسة بين قوسين، هى من واقع نص المذكرة الرسمية التى أعدها «محمد نور» رئيس نيابة مصر آنذاك. وقد اعتمدنا على النص، الذى قامت بنشره مطبعة السعادة بمصر (القاهرة) عام ١٩٢٧.

١ - مذكرات «طه حسين»، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧، ص ٢٢٣.

٢ - مذكرات «طه حسين»، المرجع السابق، ص ١٩٥.

٣ - مذكرات «طه حسين»، المرجع السابق، ص ٢٢٧.



للفنان عمر جهان



ديكارت الغائب عن طه حسين

وائل غالى

قمنذ نهاية عقد الثمانينيات والإنسانية قد ملأت الكون حزناً ولا يسمع السامع فى أرجائه إلاعجيماً ناشزاً مختلطاً لا نجد فيه وئاماً. تختلط الأصوات فى قلب الكون الذى أصبح قرية بعد أن فتحتها الليبرالية الجديدة فتحاً مبيناً فى لحظة موت الخصوم والأعداء القدامى.

وأما صوت الليبرالية الجديدة فحاد. وأما الآخرون - كل الآخرين، فصوتهم حزين. أسرتهم ثورة المعلومات وهم ينعون موت الأطر والمرجعيات الصريعة فى القتال البارد ثم الساخن من أجل البقاء.

يبكى الإنسان بغصته المخنوق، بانكسار البائس الأسير. يتهالك فى خواتيم الأمل ولطول ما تجول فى الليل الطويل.

ويبدو أن القانون الوضعى أصبح لا يحكم أرزاق الإنسان العربى بل أصبحت الكوميديا الإلهية صيغة حياته ودياره. فإن عصا شريعة النصيين حلت عليها لعنة الأموات وأوعز القتلى صدور المبدعين فأنزل المتحجرون بالمذنب الدمار.

إن الإخوان المسلمين والمؤسسة الدينية والسعودية هم أولياء الوجود العربى الإسلامى الراهن. فمتى يخرج هذا الوجود من بطن هذا الليل مثلث الأضلاع؟

كان المشروع الحديث العربى المعاصر قد أراد أن يلاحق التقدم الرأسمالى الغربى الحديث وطبق سياسات قومية أو وطنية بورجوازية جادة. وظل هذا المشروع من **الطهطاوى** إلى **طه حسين** قائماً على أسس رأسمالية وطنية أو قومية جوهرها تأسيس الهيمنة الاجتماعية لطبقة بورجوازية تحاكى البورجوازية صاحبة المشروع الغربى الحديث. وقد عبّر المشروع عن نفسه - مشروع الرأسمالية الوطنية - وعن جديته بشجاعة لم تتحل بها الأجيال اللاحقة حيث تم رفض الشكل التقليدى للدين، باعتبار أن هذا الشكل التقليدى يناقض المحتوى العلمانى للسلطة الاجتماعية الجديدة. ومكمن الضعف فى المشروع الرأسمالى الوطنى العربى هو أن التطور الرأسمالى انتشر فى الأطراف وليس فى المركز، أى الرأسمالية الوطنية غير المركزية خلت من طبقة بورجوازية وطنية أو قومية حقيقية تستطيع أن تحمل المشروع على أكتافها. فالبورجوازية

الحقيقية التى تكونت من كبار الملاك والتجار لم تمتلك الشجاعة الكافية التى كان يتميز بها المثقفون أصحاب المشروع الحداثى. وقبلت هذه الطبقة المحدودة بحدود رأسمالية الأطراف أن ترضخ إلى السلطة الاجتماعية التى كان وما زال يتمتع بها الشكل الدينى التقليدى والمحتوى الأوتوقراطى للسياسة الداخلية، فضلا عن مضمون السيطرة الأجنبية. أما الشرائح العليا التى احتكرت السلطة السياسية المحلية من كبار الملاك فقد اندمجت فى السوق العالمية وربحت وكونت رأسمالية الأطراف دون أن تجاوز قناعتها الحداثية إلى ما هو أعمق من الشكل الدينى التقليدى.

ومع مولد جماعة الإخوان المسلمين فى مصر فيما بين الحد بين العالميتين انتهى المشروع الفكرى عمليًا لجيل المشروع الحداثى الأول، الذى لم يكن يمثل بالضبط مشروع الطبقة الرأسمالية الوطنية.

ومظهر من مظاهر مجاوزة الآفاق الفكرية لحدود الطبقة التى تنبع منها هو كتاب **«فى الشعر الجاهلى»** (١٩٢٦) **لطه حسين**.

من المؤكد أن **طه حسين** فى الشعر الجاهلى ينحو نحواً أوحى للكثيرين أنه مستوحىً من أعمال **رينيه ديكارت** الفيلسوف الفرنسى المعروف. إلا أنه من الوهم النظر إلى علاقة.. **طه حسين**.. بـ **«ديكارت»** على أنها علاقة تربط شخصاً بشخص، أو على أنها علاقة تقرب مفكراً من مفكر أو على أنها علاقة تأثر وتأثير يستعيد فيها طرف من طرف فكرة أو مجموعة من الأفكار.

فإن الصلة التى تربط **طه حسين** بـ - **ديكارت** صلة عابرة فى اتصال أعم بين طه حسين والحضارة الأوروبية الحديثة التى جوهرها النقد ومظهرها الرأسمالية المركزية. فلو كان **طه حسين** قد ذكر اسماً مغايراً لاستقام رأيه كذلك دون تبديل. لأن المقصود هو الوعى النقدى الغربى الحديث على وجه العموم وليس شخص **ديكارت** ولا أعماله بما فى ذلك **«مقالة فى المنهج»** كان فى مقدوره أن يستوحى مصدراً غير المصدر الديكارتى حتى يقدم نظرته النقدية للدين. كان ممكنا أن يكون **عمانوئيل كانط** أو ديدرو أو **دالامبيه** أو غيرهم كثير. ولم تكن قضية المنهج، فيما يبدو لى، أهم القضايا التى شغلت **طه حسين** وإنما كانت المشكلة الأهم هو كسر عمود الفكر العربى. فقضية المنهج قضية شكلية من شأنها أن تجدد شكل عقل لا مضمونه. وكما أنه لا يوجد منهج ديكارتى لا يوجد كذلك منهج نستطيع أن نلصق به اسم **طه حسين**.

والبحث عن مفهوم للمنهج أمر مشروع. لكنه ليس فريضة من فرائض البحث أو التفكير أو العلم. هناك باحثون ومفكرون وفلاسفة وعلماء وكتاب ومبدعون كثيرون لم يهتموا بقضية المنهج. وغالباً مالا يلتزم المفكر بالمنهج الذى يدعو إلى الالتزام به لأنه مبطن فى **الحركة الفكرية نفسها، فى موضوع واستدلالات البحث نفسه. وأقصد المفهوم** المسبق لمحتوى **الذى يجعل المنهج سابقاً على** النسق وليس محصوراً فيه وفى رؤية العالم. أى أن المنهج لم يوجد خارج التصور نفسه ولاينفصل عنه. وبهذا المعنى لا يوجد منهج قابل للتطبيق لأن فكرة التطبيق نفسها تفترض سلفًا تقديم مصادرات منفصلة جوهرياً عن موضوع الدراسة. تلك هى طبيعة المنهج فيما أظن وليس إصرار الباحثين على اتباع منهج بعينه سوى فصل المادة عن الشكل. بينما يبين المنهج من رؤية الباحث أو المفكر إلى العالم حيث لا تنفصل الرؤية عن المنهج حتى ولو صرح الباحث بغير ذلك أى أن الرؤية هى تضمين لمعنى المنهج. وقد يفترض التفكير منهجاً مسبقاً لا يلتزم به لحظة التفكير نفسه وقد يفترض المنهج رؤية للعالم. لكن المنهج الفعلى غير المصرح به يكمن بين ثنايا الرؤية ثم يتم استنباطه بعد ذلك.

ولم تضع الفلسفة الديكارتية على الأخلاق منهجاً محكماً ينسجم مع أعمال ديكارت العلمية. وهناك فارق بين قضية المنهج وبين مشكلة الشك وبين مسألة النقد. من المؤكد حقًا أن الفلسفة الديكارتية هى نقطة الانطلاق الأساسية للفكر الفلسفى الإنسانى الحديث بأكمله. لكن كيف يكون **طه حسين** قد طبق منهجاً ديكارتيا لم يطبقه ديكارت نفسه فى بحوثه العلمية التى تتلو مباشرة **خطاب فى المنهج** ولم يتجاوز هذا المنهج المصرح به سوى خطوط التفكير

ديكارت الغائب

السليم التى سبق أن صاغها أرسطو على نحو لم يناقشه ديكارت؟

إذن لم تضع الفلسفة الديكارتية منهجاً معلوماً ومحدداً يلزم المتفلسف أو العالم. وعبارة «**منهج الشك**» الديكارتى من اختراع المفسرين لا فى إبداع **ديكارت** نفسه. وأما **ديكارت** فيميز بين الشك المطلق وبين الشك المنهجى. والشك المطلق هدام. أما الشك المنهجى فلحظة عابرة فى مسار التفكير. لذلك ليس الشك فلسفة ولا يكوّن وحده فلسفة. ليس الشك نهائياً، لأن الفلسفة الديكارتية بحث عن نقطة أرشميدية، عن اليقين، عن الله وخلود النفس. فالشك يمثل القاعدة فيما يسمى منهج **ديكارت**. لكن هناك القاعدة الثانية والقاعدة الثالثة والقاعدة الرابعة. وتقول القاعدة الأولى: «لا أتلقى على الإطلاق شيئاً على أنه حق ما لم أتبين بالبداهة أنه كذلك، أى أن أعنى بتجنب التعجل والتشبث بالأحكام السابقة وألا أدخل فى أحكامى إلا ما يتمثل لعقلى فى وضوح وتميز لا يكون لدّى معهما أى مجال لوضعه موضع الشك.». والشك على هذا النحو الإطلاقى لا يمكن أن يمثل قاعدة وإنما هو سمة من السمات العامة للتفكير. فالشك فى الآراء القديمة جميعاً لايجب أن يتم حسب **ديكارت** إلاّ مرة واحدة فى حياتنا وليس على طول خط حياتنا وعرضها: «لابد لى مرة فى حياتى من الشروع الجدّى فى إطلاق نفسى من جميع الآراء التى تلقيتها من قبل، ولابد من بدء بناء جديد من الأسس، إذا كنت أريد أن أقيم فى العلوم شيئاً مستقراً». إذن مرة واحدة فى الحياة يفرغ الإنسان جدياً وفى حرية لتقويض جميع آرائه القديمة على وجه العموم.

ولا يبدأ الإنسان التفكير بالشك وإنما بالحواس التى هى كل ما تلقاه وأمن بأنها أصدق الأشياء وأوثقها. فالشك ليس نقطة الانطلاق وإنما الخبرة الحسية ـ الطبيعية. والتفلسف واقع فيما داخل هذه الخبرة الحسية ولابد للفيلسوف من أنا يبدأ منها رغماً مما يقال عن مثالية **ديكارت**. فلو كان الشك نقطة الانطلاق لكان **ديكارت** من أنصار «**الشك المطلق**» الذى يضع الأشياء كلها موضع الشك، فيصبح من الصعب على المفكر أن يصوغ يقينه وإنما الشك الديكارتى شك محدود، جزئى، منهجى، مقصود لذاته، لحظة عابرة فى تاريخ بحث الفيلسوف عن الحقيقة. وأما الشك المطلق فهو الشك للشك. ويبدو من يشك هذا الشك أنه متردد أمام إدراك الحقيقة. لكن غرض **ديكارت** كله على عكس الشك المطلق هدفه اليقين ويعرض عن الأرض المتحركة والرمل فى سبيل العثور على الصخر أو الحجارة.«فمن اليسير أن نفترض أنه لا يوجد إله ولا سماء ولا أرض وأنه ليس لنا أبدان لكننا لا نستطيع أن نفترض أننا غير موجودين، حين نشك فى حقيقة هذه الأشياء جميعاً».

ومن هنا لم يتأثر **طه حسين** بمنهج **ديكارت** لأن الشك عند **ديكارت** منهجى وليس جوهر المنهج. بل جوهر المنهج عند ديكارت لا يتعدى كونه ترتيباً للأفكار. لم يتأثر **طه حسين** بـ **ديكارت** وإنما استوعب الروح النقدية للثقافة الغربية الحديثة والحضارة الغربية المعاصرة.

وهكذا يريد **طه حسين** فى الشعر الجاهلى ألا «نقبل شيئاً مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيا إلى الرجحان». (ص ٢). وليس مهما هنا أن يكون موضوع البحث العلمى أدبيًا فى حين كان موضوع البحث عند **ديكارت** العلوم الطبيعية فالجوهر هو الشك المنهجى فى أساس الثقافة العربية الإسلامية. لذلك بحث **طه حسين** فى الشعر الجاهلى ليس بحثًا فى الأدب وإنما هو بحث فى النظام المعرفى للعقل العربى.

فليس خط الشعر الجاهلى منتهياً عند الحد الأدبى، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثراً. **فطه حسين** ينتهى إلى تغيير العقل العربى نفسه. وهو وإن يعتمد على الله (ص ٨) فى بحثه يقود شكه فى قيمة الشعر الجاهلى إلى الشك فى الثقافة العربية الإسلامية بأكملها: «نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل شخصياتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به» (ص ١٢). وبعبارة أخرى لا يجب أن نتقيد بقومية ولا بعصبية ولا بدين من الأديان ولا بما يتصل بهذا كله من الأهواء» (ص ١٣). الدين فى طبيعة الإنسان لا سبيل إلى التخلص منه. لكننا نحاول أن نتخلص منه على الأقل لحظة التحليل العلمى. «ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك

ديكارت الغائب

فيه»(ص ١٦) . لكن طه حسين لا يصدّق أن القرآن «كان جديداً كله على العرب. فلو كان كذلك لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر» (ص١٦) . فلغة القرآن هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره، أى فى العصر الجاهلى.

وهناك دليل آخر على أن بحث طه حسين فى **«الشعر الجاهلى»** يذهب إلى أبعد من الشعر والجاهلية معًا ويصل إلى حد النظام المعرفى للعقل العربى هو أن **طه حسين** لا يصدق كل ما ورد فى القرآن حيث يقول: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى» (ص ٢٦) . ويقول القرآن :إن من آمن ببعض آياته وكفر ببعض فهو كافر. تقول الآية: «أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض فما جزاء من يفعل ذلك منكم إلا خزى فى الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب وما الله بغافل عما تعملون» . (سورة البقرة، الآية ٨٥) . وقوله «أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض» استفهام إنكارى توبيخى. وتعمد المخالفة للكتاب تقضى بصاحبها إلى الكفر به، وإنما وقع «تؤمنون» فى حيز الإنكار تنبيها على أن الجمع بين **الإيمان والكفر عجيب** وهو دليل على الريبة التى هى مروق من الدين. والجمع بين الأمرين يكاد يكون جوهر فكر **طه حسين** والنهضة العربية الحديثة كلها منذ **الطهطاوى** إلى كتاب **«فى الشعر الجاهلى»** . إلا أنه وصل إلى نتائج غيرت تغييراً تامًا ما كان معروفًا متوارثًا . ومنشأ التغيير إنما هو فى حقيقة الأمر الاتصال المصرى بالحضارة الغربية منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادى. فمنذ ذلك التاريخ أخذت عقليتنا نفسها تتغير وتصبح غربية أو أقرب إلى العقلية الغربية منها إلى العقلية الشرقية أو العربية، وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب.

إذن جوهر التحليل فى الشعر الجاهلى هو الوصول بالصلة التى تربط الفكر العربى بالفكر الغربى إلى الحد الأقصى **الذى ينقلب فيه الفكر العربى والفكر** الغربى على **أعقابهما وليس الجوهر هو** تبنى **طه حسين** لمنهج **ديكارت**. حتى ولو صرح **طه حسين** نفسه بأنه يريد أن يصطنع فى الأدب منهج **ديكارت**. لايجب أن نصدق **طه حسين** فى هذا التصريح كما رفض هو نفسه أن يصدق الشعر الجاهلى. ■





إشكالية أسلوب وبناء الرواية عند طه حسين

عبد الرحمن أبو عوف

فى تثير وتطرح محاولات **طه حسين** الإبداعية فى مجال الرواية - عديداً من التساؤلات المعقدة فى الموضوع والرؤية والبناء الأسلوبى والجمالى.. ولكن لعل أبرز هذه التساؤلات والتى يتعين على النقد حسمها من البداية - دون اعتبار لهيمنة وسطوة حضور **طه حسين** فى ثقافتنا وفكرنا النقدى والتعليمى... هذا السؤال الأساسى... هل تنتسب هذه المحاولات الإنشائية البلاغية لفنية الرواية بأبسط شروطها المستخلصة من اتجاهاتها ومدارسها المعروفة.. وأين موقع هذه الرواية التى كتبها طه حسين من إبداع جيله والأجيال التالية من الروائيين المصريين.

فعندما تقارن بين رواية **طه حسين** وروايات كل من **محمد حسين هيكل، وإبراهيم المازنى، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم ويحيى حقى** وهم الأقرب لجيله، نجد فرقًا شاسعًا فى البناء والتشكيل وآليات السرد وبناء النماذج والتعبير بالصورة والمجاز والرمز ودرامية الحدث وإدراك وحدة الموضوع واستخدام اللغة المباشرة والشاعرية الغنائية فى الأسلوب، وأهم من ذلك وعى الزمن الروائى.. والأسلوب الفنى الذى يستفيد من فن الرسم والتصوير والموسيقى والسينما.

وأيضًا عندما نقارن رواية **طه حسين** وقد ظل يكتبها حتى عام ١٩٥٤ كما يسجل تاريخ كتابة رواية **(شجرة البؤس)** وبين رواية الأجيال الجديدة فى أواخر الأربعينيات وأبرزهم **نجيب محفوظ**، نجد أن **طه حسين** بعيد بمسافة طويلة عن إتقان وإحكام الشكل الروائى وآلياته التعبيرية التى أصبح لها تقاليد فى الأدب المصرى والعربى الحديث، والتى استفادت وهضمت الأدوات التعبيرية للرواية الحديثة فى العالم الأوروبى، وبالذات الرواية الإنجليزية والفرنسية والروسية، ورغم ما نعرفه من اطلاع **طه حسين** الواسع على الرواية الحديثة كما تؤكد كتاباته النقدية وعروضه لروايات **سارتر وأندريه جيد، وكامى وكافكا** إلخ .

غالبًا ما تفتقد الرواية عند **طه حسين** الوحدة الفنية والنسق البنائى للموضوع،

ويتبدى الأسلوب الخبرى اليقينى متعارضاً مع شاعرية السرد، فهو يعنى بالإنشاء البلاغى الجزل وينحو نحو الخطابة وعلو النبرة فى الحديث.

ونجد فى معظم رواياته أحداثا وأشخاصاً يمكن أن تستقيم الرواية دونها، ولا تلعب فى أحداث وموضوع الرواية أى دور ويتبدّى طغيان المؤلف على شخصياته، فكثيرا ما يتحدث هو دون أن يعطى مساحة من حرية الحركة والفعل والقول لشخصياته فى سلوكها الإرادى وصراعاتها فى دورة الحياة الأبدية مع سطحية عملية الاستبطان لأعماق الشخصية كذلك تحجر أسلوبه بعض الشىء وافتقاده للتنوع وتعدد دلالاته.

إنه غالبًا أسلوب فنى مصنوع أو مصطنع له خصائصه الثابتة رغم ما فيه من جمال وبهاء كلاسيكى فخم.

كذلك استخدام **طه حسين** لأشباه الجمل بدلا من الألفاظ الدقيقة كتعبيره عن (الشوكة والسكينة) بقوله «هذه الأدوات التى يعرفها أهل المدن خاصة، بل يعرفها المترفون من أهل المدن خاصة وتعبيره عن القطار «هذا الشىء المروّع المخيف الغريب الذى يبعث فى الجو شررا وناراً وصوتًا ضخمًا عريضًا وصفيراً عاليًا نحيفًا والذين يركبونه يستعينون به على أسفارهم كما يستعين أهل البادية والريف بالإبل حيناً وبالحمير حيناً آخر وبالأقدام فى أكثر الأحيان».

وقد سبق أن لاحظ **محمد مندور** فى نقده لرواية (دعاء الكروان) ما قلناه عن طغيان المؤلف وارتفاع صوته على حساب شخصياته مما يؤثر على مشاكلة الواقع، وتلك المشاكلة لانراها متوفرة فى كل أجزاء الرواية التى بين أيدينا وذلك لسببين، أولهما طغيان المؤلف على شخصياته وثانيهما تحجر أسلوبه.

يقول محمد مندور: «لنأخذ مثلا دعاء الكروان «لبيك ! لبيك أيها الطائر العزيز! مازلت ساهرة أرقب قدومك وأنتظر نداءك، وما كان ينبغى لى أن أنام حتى أحس قربك وأسمع صوتك وأستجيب لدعائك، ألم أتعود هذا منذ أكثر من عشرين عامًا ! لبيك! لبيك! أيها الطائر العزيز! ما أحب صوتك إلى نفسى إذا جثم الليل، وهدأ الكون، ونامت الحياة وانطلقت الأرواح فى هذا السكون المظلم، آمنة لا تخاف صامتة لا تسمع»، هذا لاريب شعر ساحر ما أظن نغماته تفارق الخيال عما قريب، ألفاظه مجنحة خفيفة عذبة، ولكم من مرة يعود الطائر فتلقاه آمنة بنفس الحديث، ويستمع القارئ لدعائها فكأنما يأوى إلى واحة ظليلة أو يلقى صديقًا قديماً، ولكن دعنا نصم آذاننا قليلا عن سحره لنتساءل عن قائله! أهو حقيقة آمنة، وهى مهما حدثنا الكاتب عن تلقيها العلم مع خديجة عاما بعد عام حتى ألمت باللغة الفرنسية ذاتها، لانظنها قادرة على أن تدعو الكروان هذا الدعاء الجميل؟)

ويقول أيضا ـ **محمد مندور** فى الدراسة نفسها عن دعاء الكروان:

«ولو أن أسلوب الكاتب كان بطبيعته قريباً من لغة الواقع لهان الأمر، ولكنه أسلوب فنى مصنوع له خصائصه الثابتة، ونحن نترك الآن جانباً مما فى هذا الأسلوب من جمال لنقف عند ما يعيبه كأسلوب روائى، وأوضح تلك العيوب أمران.

١ ـ عدم الدقة والتحديد الناتجين، إما عن عدم اختيار اللفظ المعبر، وإما عن استعمال أشباه الجمل.

٢ ـ الإسراف الذى نراه أوضح ما يكون فى إشباع المعنى أو الإحساس أو فى الصياغة اللفظية التى تلجأ إلى المفاعيل المطلقة على نحو ملحوظ، وفى هذه العيوب ما يبعد به عن مشاكلة الواقع التى رأينا فيها مبدأ صارما لا يمكن التسامح فيه».

ويقول محمد مندور: أيضًا «أما الإسراف فذلك ما يطالعك فى أكثر من موقف من مواقف الرواية، حيث نرى الكاتب يسرف فى اللفظ فيذيب الإحساس ويذهب بالتأثير.. انظر مثلا إلى هذه المقابلات اللفظية «فصوتها مضطرب ممزق يتمزق له قلبى كلما ذكرت»، وانظر إلى المفعولات المطلقة فى قوله «فهزت جسمها هزا، ثم انهمرت دموعها انهماراً، ثم احتبس صوتها فإذا هى تضطرب اضطراباً عميقًا»، ونحن نفهم المفعولات المطلقة التى تصحبها صفات تحدد من

بنـــاء الـــروايـــة

الحدث، وأما تلك التى لا يقصد منها إلى غير التأكيد أو المبالغة فأكبر الظن أن ما قد يساوقها من موسيقى لايكفى لتبريرها».

وإسراف الكاتب لا يقف عند الأسلوب، بل كثيراً ما يمتد إلى الإحساس ذاته يبسطه حتى يشف.

كذلك يعانى أسلوب **طه حسين** من الإسراف فى اللفظ فيذيب الإحساس ويذهب بالتأثير.

إن كل هذه الملاحظات والمآخذ السلبية على أسلوبية وبناء الرواية عند **طه حسين** - والتى أوردها محمد مندور فى نقده لروايته - دعاء الكروان.. أصابت محاولة الإبداع الروائى عنده بصدوع وشروخ وعدم اتساق فى عبثية النص الروائى.. فكتاباته الروائية فى معظمها إنشاء بلاغى جزل حافل بالألفاظ اليقينية المباشرة والعبارات الخطابية زاعقة النبرة يفتقد فى معظم الأحيان التعبير بالصورة والمجاز والتخيل، ويعمل غالبًا البعد الوجدانى وبالرمز والإيحاء والهمس.

بجانب أن البناء الروائى عنده وآليات السرد وإدراك أهمية الزمن الروائى وإمكانيات الرواية على أن تكون سجلا واسعًا بانوراميًا للأصداء النفسية والعقلية والفكرية والسياسية تموج بالصراع الدرامى بين إرادات ومصائر الشخصيات وتغتنى بالتحليل الفلسفى والشعر والموسيقى وفنون التشكيل البصرية والسينما، وقادرة على رسم الأنماط والنماذج الروائية التى تعكس ثقافة وهموم وروح العصر.

فالرواية عند **طه حسين** غالباً تقدم صورة استاتيكية للبيئة والظروف الاجتماعية، وهى مرآة تعكس الواقع فى ميكانيكية.. فهى حديث مرسل.. صحيح له بلاغته التى تميز أسلوب **طه حسين** غير أنه بعيد عن شاعرية ودرامية البناء المركب والمعقد والمكثف الذى يخاطب الوجدان والعقل ويعيد خلق الواقع فى تحولاته التى لا تنتهى ويتجاوز آنية اللحظة إلى صيرورتها.. بحيث نخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان.

غير أننا ونحن نحاول دراسة وتقييم الجانب الروائى من عطاء **طه حسين** الشامخ والمتعدد فى الأدب والنقد والتاريخ، والترجمة، والفكر التعليمى بحيث لا ننسى أن **طه حسين** فى المقام الأول عالم أدب وناقد مؤسس وصاحب منهج، ومؤرخ، ومعلم علم ورائد من رواد التنوير فى تاريخنا الثقافى الحديث.

ويجب ألا نغفل تكوينه الفكرى والثقافى الأزهرى ودراسته واستيعابه للتراث العربى الإسلامى، ثم تفتحه ودراسته الموسوعية المتخصصة فى العلوم الأدبية اللاتينية واليونانية.. وكذلك مزاج وفكر ورؤية **طه حسين** وشكل خصائص أسلوبه فى الإنشاء ورغم دراسته وإتقانه الفرنسية فقد ظلت ثقافته اللغوية العربية متجلية فى تشكيل أسلوبه فهو واحد من أصحاب الأساليب العربية المتميزة والتى أحيت أرقى عصور اللغة العربية وآليات الكتابة العربية بنغمها الموسيقى وأفانين استعاراتها وتشبيهاتها وباختصار بلاغتها وانعكس كل ذلك على إبداعه الروائى.

كذلك يجب أن نأخذ فى الاعتبار الملكة النقدية والنظر العقلانى والالتزام بالمنهج العلمى والميل إلى التحليل والشرح والمقارنة والفلسفة أو التفلسف، وكل ذلك يؤثر بالضرورة على الملكة الإبداعية التلقائية والوجدانية، لذلك عانت رواية **طه حسين** من حدة يقظة العقل والتحليل والموضوعية والغرام بتفصيلات وكليات الواقع والحياة وتأمل المصير الإنسانى وقضايا الخير والشر والثورة والظلم والصراع الاجتماعى.

ويبقى الأهم وهو أن نأخذ فى الاعتبار ظروف **طه حسين** الخاصة فهو أديب يقرأ ويدرك ويرى العالم ويستوعب الواقع وحركة وهدير الحياة والطبيعة عبر أذنيه.. إن تعرفه وفهمه للأشياء والأشخاص وتلقيه المعرفة سمعى فى الأساس، ورغم فقدانه للبصر فهو لم يفقد البصيرة، لذلك زادت حدة ورهافة قدرته على الاستماع والتخيل والتمثل الباطنى.

ولم يمنعه فقدان بصره من الذهاب لتذوق المسرح والأوبرا والباليه وحفلات الموسيقى وزيارة معارض الآثار والفن.

ثم هو أديب يملى ما يبدعه ولا يكتبه.. فهناك إذن وسيط بينه وبين إنشائه للنص الأدبى وهذا ينتهك وحدته التى تستلزمها عملية الإبداع والخلق

بنـــاء الـــروايــــة

وتؤثر على قدسية وسرية التوحد بين الذات الخالقة المبدعة وبين الورق، لذلك كان طبيعيًا أن يرتفع صوت ونبرة الإنشاء والتعبير، ويصبح الخطاب المباشر المحدد الألفاظ والعبارات الواضحة الخبرية بديلا لعدم المباشرة والإيحاء والهمس وتشكيل الجمل وخلقها التلقائى على الورق.

كل ذلك شكل خصوصية أسلوبية التعبير الروائى عند طه حسين ويجب أن نأخذ فى الاعتبار عند الحكم على فنية الرواية عنده.

ولقد تعمدنا مناقشة المشاكل الفنية والجمالية والأسلوبية فى إبداعه الروائى، ويهمنا بعد ذلك أن نلقى نظرة على مضامين وموضوعات رواياته، والهموم والقضايا والإشكاليات التى طرحها وتصدى لها ومدى علاقاتها وتأثرها بالأوضاع والسياقات التاريخية والسياسية والأخلاقية التى كان يعيشها المجتمع المصرى فى بداية القرن العشرين وعاشها معه بوعى ومنهم **طه حسين** وعانى منها وتأثر وأثرفيها وترك طابعه على تطورنا الثقافى والأدبى والعلمى والتعليمى .

ومحاولات **طه حسين** فى إبداع الرواية والقصة القصيرة تتحقق فى: (الحب الضائع)، و (دعاء الكروان) و(شجرة البؤس) و (ما وراء النهر).. وهى روايات تناقش قضايا المجتمع المصرى وهمومه ولعل أبرزها (المعذبون فى الأرض) أما رائعته فهى سيرته الذاتية (الأيام) وكذلك كتابه (أديب) فرغم اقترابهما فى المعالجة الأسلوبية من الشكل والصياغة الروائية إلا أن السرد الخبرى الذى يعطى حقائق وقعت بالفعل يغلب على أسلوبهما كمعطى جاهز. ويبقى أن نشير لمحاولته استلهام ألف ليلة وليلة فى كتابه (أحلام شهر زاد) وكتاباته فى السيرة الإسلامية (فجر الدعوة).. فى (الوعد الحق) و (على هامش السيرة) فى ثلاثة أجزاء.

وسوف نتوقف لدراسة كل من رواية **(شجرة البؤس)**، ورواية **(ما وراء النهر)** لأنهما يحققان لحد ما صحة ما لاحظناه على الأسلوب والبناء الروائى عند **طه حسين** ولأن النقاد أغفلوا تقييم هاتين الروايتين رغم أنهما أقرب محاولات **طه حسين** للرواية.

إن الإهداء أو التعريف الذى يقدمه **طه حسين** فى بداية المحاولة الروائية (شجرة البؤس) يوفر علينا مناقشة الفهم الأساسى للإنشاء الروائى عنده بل أهم من ذلك مفهومه للأدب عامة.

يقول **طه حسين** بوضوح: «هذه صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضى وأول القرن، نقلتها من صدرى إلى القرطاس أثناء الرحلة فى لبنان فمن الطبيعى أن أهديها إلى هذا البلد الكريم اعترافًا بما أهدى إلى من معروف، وما أسدى إلى من يد».

فالرواية إذن صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر فى فترة زمنية محددة هى آخر القرن الماضى وأول هذا القرن، صورة تعكس البيئة المصرية وخصوصيتها وما يمور فيها من دورات حياة الناس المغمورين العابرين... تصور وتعبير عن عاداتهم المألوفة المتوارثة وأساطيرهم وأحلامهم وهمومهم ووعيهم التلقائى.

وإذا عدنا لمفهوم الأدب عند **طه حسين** لوجدناه يكرر أكثر من مرة فى كتبه النقدية أن الأدب مرآة تعكس الواقع، البيئة وحركة الحياة وسعى الناس وصراعات الإرادات والغرائز التى تشكل السلوك الإنسانى.

وهذا يسلمنا بالتالى لمفهوم الانعكاس الآلى للفن عند **طه حسين** وغياب تقنيات السرد والتجسيد والتشخيص ورسم الشخصيات وعناصر البناء الشكلى للنص.. ويصبح البديل هو التسجيل والعصف وتقديم الواقع والأحداث كمعطى جاهز والاعتناء المبالغ فيه بالحبكة والحدوتة والحكى التقليدى الخبرى والوضوح والتزام زمن الأجندة حيث تتابع الزمن فى رتابة.. كل هذا يؤدى إلى شحوب الصدق الفنى، وتغيب ذاتية المبدع ووجهة نظره فالرواية ليست فى النهاية تعبيراً عن واقع جاهز بل هى تعبير عن واقع تلتقط حركته لبناء عالم موازٍ ومفارق للواقع المدرك الآنى، لكى تجعل من الآنى ما يمكن اعتباره أبدياً ويتجاوز المشكلات والهموم الإنسانية الجزئية إلى الفهم الأشمل الكلى الإنسانى فتخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان.. كل هذا مفتقد فى الرواية عند **طه حسين**. موضوع بسيط.

بــنــاء الــروايــة

•

•

«شجرة البؤس»

موضوع بسيط ومألوف وعادى يتكرر منذ كانت هناك حياة اجتماعية، يمكن تلخيصه فى عبارات قليلة... مجرد علاقة حميمة ونفعية بين تاجرين ثريين أحدهما عاش وينشأ فى أحد الأقاليم (على) والآخر قاهرى ينشأ فى القاهرة من عائلة تجار عريقة (عبدالرحمن) ويتم - كالعادة - النسب بينهما فيتزوج (خالد) ابن (على) (نفيسة) الدميمة ابنة (عبدالرحمن) ... وبإتمام زواج (خالد) من (نفيسة) تم زرع شجرة بؤس ظلّت تطرح ألواناً من الشقاء على حياة الأسرتين..

بالإضافة إلى ذلك يسرد الكاتب حياة ثلاثة أجيال من أسرة (على) تهيمن دلالة البؤس على مسار الأحداث الفاترة وتلون حياة الأسرتين وتشكل مصيرهما.. ولا يخلو الأمر من أحداث جانبية وشخصيات ثانوية لا دور لها فى الموضوع الرئيسى مما يصدع الوحدة الفنية ويستغرق الكاتب فى تفصيلات حياة كل من (على) و (عبدالرحمن) وخاصة حياة (على)وحياة الإقليم، وهى ضيقة محدودة مجردعمل، وزواج وإنجاب أطفال وصلاة وعبادة وابتهال، وتصوف، ولا يخلو الأمر من إشارات إجمالية سريعة لما يحدث فى المجتمع المصرى من تحولات فى بداية القرن ومدى تأثيرها على حياة ومصالح كل من (على) و (عبدالرحمن) وتجارتهما كذلك حياة أولادهما.

ويشعر القارىء كثيرا بالاختناق والإملال من تكرار الوصف والتفصيلات الجزئية الميكروسكوبية للمكان والأجواء والطقوس والعادات التى تتكرر فى إملال، مما يجعل الأحداث مفاجئة غير متوقعة وبلا تمهيد وإضاءة وإستبطان... فالزمن النفسى غائب، والإكتفاء بالتعبير من الخارج وبجزالة ألفاظ منمقة بلاغية هو السائد فى الإنشاء الروائى.. مما يشعر القارئ بالتصنع ويخل بالإيحاء والوهم الذى يجب أن يقدم به الكاتب معطيات موضوعه.

إن محور الرواية الرئيسى هو زواج (نفيسة) الدميمة الوجه بنت (عبدالرحمن) من (خالد) ابن (على).

ويعترف (عبدالرحمن) بمأساة هذا الزواج قائلا «إننى لم أر ابنتى قط منذ كان هذا الزواج إلا رحمت الفتى وأشفقت عليه، فما رأيت امرأة أقبح من ابنتى شكلا ولا أبشع منها منظرا، ولا أقل منها دعاءً للرجال».

غير أن (على) يرد ويكشف عن مفهومه النفعى والمصلحى من وراء هذا الزواج.

«إنا اجتهدنا لأنفسنا وأموالنا، واجتهدنا لهذين الشابين، ولا علينا بعد ذلك أن يسعدا أو يشقيا، أحدهما أو كلاهما.. إنها ابنتك الوحيدة وإنه ابنى الوحيد، وإن لك ثروة ضخمة، وإن لى تجارة واسعة وإن بيننا شركة بعيدة المدى، وإخاء قديم العهد، فلم يكن بد من أن يقترن هذان الشابان ومن أن يصير إليهما هذا المال».

وهذه اللغة الواضحة تؤكد مدى الفهم المادى للعلاقات الإنسانية فى مجتمع التجار دون اعتبار لإنسانية ومشاعر الإنسان، إن (على) التاجر يعقد صفقة مالية بزواج ابنه (خالد) من (نفيسه) وهذا يكشف عن إدانة **طه حسين** لمثل ومعتقدات هذه الطبقة.

أما (خالد) فقد تعلم فى الكتاب، ورفض أبوه (على) أن يعلمه فى المدارس النظامية الحكومية لأنه يرى هذه المدارس إثما من الآثام وزورا من الزور، فهرب ابنه من المدينة وجد فى تهريبه حتى علمه التعليم الموروث فحفظه القرآن، وبذلك نزهه عن أن يصبح مثل صبيان المدارس الحكومية الذين يلوون ألسنتهم بالتركية وبلغة أخرى يسمونها باللغة الفرنسية، وهو يكره. كلا من الأتراك لظلمهم كما يكره الفرنسيين ويذكر ما كان الناس يتحدثون به عنهم من الشر، ولكنه كان يحب الدنانير الفرنسية ويؤثرها على غيرها من النقد هكذا وبوضوح يرسم **طه حسين** مكونات وأبعاد شخصية (على) ومستواها العملى ودوافع سلوكها ورغم ذلك فهى متدينة تقيم الصلاة والعبادة وتحضر جلسات قطب الإقليم وإمامه.. غير أن **طه حسين** يرسم الشخصية من الخارج وبأسلوب خبرى يقينى ويتحدث عن السلوك ولا يستبطن أعماق النفس.

وقد تقدمت السن بخالد حتى بلغ العشرين وهو لم يصنع شيئاً إلا أنه حفظ

بـنـاء الـروايـة

القرآن، وجعل يعمل مع أبيه فى تجارته، ويؤثر معظم وقته فى الاختلاف إلى المساجد.. وفى الليل يختلف إلى مشايخ الطرق فيشاركهم حلقات الذكر وقد أشفق (الشيخ) على انجذاب (خالد) إلى التصوف فأوصى أباه بتزويجه من بنت (عبدالرحمن).

وشخصية (الشيخ) هى التى أبدع **طه حسين** فى وصفها وتحديد مدى أهمية دورها فى التحكم فى مصائر ومستقبل مريدية.. فهو المهيمن على شئونهم الروحية والدنيوية... فهو إذن مؤسس شجرة البؤس ويكشف هذا الدور (الشيخ) قطب الطريق مدى الاستلاب الذى يعيشه أهل الإقليم لهيمنة هذا (الشيخ) وكأنه الله والقدر يرسم للناس مستقبلهم وأدوارهم وهم مستسلمون غارقون فى الغفلة والتبعية وهو مثل الموقف النقدى العقلانى لطه حسين فى تعرية دور الدين والغيب والفكر السلفى فى تشكيل حياة المصريين وتخلفهم.

يبتدى الاستلاب والاستسلام للقدر وهيمنة أوامر (الشيخ) فى استسلام (خالد).. فهو لم ينكر شيئًا ولم ينحرف عن شيء بزواجه، «وإنما سعد بامرأته السعادة كلها واستيقن فيما بينه وبين نفسه وفيما بينه وبين ربه أن امرأته بارعة الحسن رائعة الجمال، خفيفة الروح ساحره الطرف، خلابة الحديث، إلى هذا المدى يغيب الوعى ويتبدى الإنسان المصرى فى هذه الفترة من حياة مصر.. مغيبا فى خدر الدين والغيب والخرافة والمألوف.

ورغم حزن (على) على وفاة (زوجته) ومعرفته السبب الذى كان هو مسببه فقد اندفع وأفرط فى الزواج بعدها... ويستند فى ذلك أنه أطاع أمر (الشيخ) الذى أوصى بزواجه... واستخدم حقه الشرعى فى الزواج من ثلاث يقضى عند كل واحدة ليلة، وليلة فى حجرة زوجته التى ماتت، هكذا تكتشف بعداً آخر فى شخصية (على) وهو استخدام الدين وقناع إطاعة الشيخ فى إشباع رغباته الحسية.. هو حيوان نهم للحياة شهوانى رغم ما يدعيه من تدين ومواظبة على العبادة والسهر فى حلقات الذكر التى يعقدها الشيخ.. مما يؤكد التعرية التى يشخصها **طه حسين** فى نموذجه الذى يسود حياة غالبية الشعب المصرى فى هذه المرحلة من تاريخ مصر التى وقعت تحت الاحتلال الإنجليزى وفقدت استقلالها وهويتها.. فانكب البسطاء الجهلاء على حياتهم الضيقة الأفق الحيوانية رغم أننا لا نجد إلا إشارات بعيدة عن سمات هذه المرحلة السياسية والاقتصادية اللهم إلا ما نجده فى صفحة ٥٢، يقول المؤلف: «ومما زاد حياة (على) تعقداً وارتباكاً وأكثر فيها الهم والحزن، أن تجارته أخذت تفتر شيئاً فشيئاً على مر الأشهر والأعوام، لم يفطن لأسباب ذلك أول الأمر، وإنما ضاق به وشكا منه، وحاول أن يطب له فلم يفلح ثم أصبح ذات يوم وقد كشف عنه الغطاء وإذا هو يرى نكدًا من الأمر يملأ قلبه خوفاء ثم لا يلبث أن يملأ قلبه بأسا هذه المتاجر الجديدة التى أخذت تنشأ فى المدينة على غفلة من أهلها لا يدرون كيف جاءت إليهم، ولا كيف استقرت فيهم، وإنما هو بناء يقام لا يعرف أهل المدينة من يقيمه ولا لمن يقام، ثم ينظرون فإذا عماره فخمة ضخمة قد ارتفعت شاهقة فى السماء ممتدة فى الفضاء، وقد أقبل عليها قوم غرباء جاءوا من القاهرة فملئوها ببضائع وعروضا وأحاطوها بألوان من الزينة والبهجة تدعو الناس وتغريهم بها وإذا هم ينظرون ثم يقفون ثم يدخلون ويخرجون بعد ذلك، وقد تركوا ما كان معهم من نقد، وحملوا من السلع والعروض أشياء حزمت لهم حزما حسنا ليس مألوفًا فى هذه المتاجر القديمة التى توارثها الأبناء عن الآباء، وأغرب من هذا أن هذه المتاجر التى أخرجها (الشيطان) من الأرض لا تقتصر على لون بعينه من البضائع أو ضرب بعينه من السلع، وإنما هى تبيع كل شيء، متجر واحد يعدل جميع متاجرالمدينة، أى غرابة فى أن يفتن الناس بهذا الجديد ويتهالكوا عليه ينفقون فيه أموالهم ويقتضون منه حاجاتهم، فأما (على) وأصحابه ومتاجرهم هذه القديمة القذرة المهملة النائمة، فعليهم وعليها العفاء».

هذا المقطع يشير لما أحدثته التغيرات الاقتصادية التى صاحبت الاحتلال الإنجليزى وغزو مصر بالمقامرين من كل جنسيات الغرب على الاقتصاد المصرى وأثره على الطبقة المتوسطة المصرية وهذا يدل على وعى **طه حسين** برصد أحداث وحياة هذا

بنـــــاء الـــروايـــــة

المجتمع الذى يعيش فى غيبوبة ومدى أثر التغيرات السياسية والاقتصادية على حياته وهمومه... ويتبدى مفهوم المصريين فى هذا الظرف التاريخى خاصة هذه الطبقة التى يقدمها **طه حسين** فى روايته فاقدة الوعى فهو يظنها شياطين وتخضع للتفسير الغيبى الذى يقدمه (الشيخ) إن هذا الأمر من مظاهر قيام القيامة وبدلامن إدراك أسبابه والتصدى له فهو ينصحهم باحتقار الثروة والرمى بتعميم الفقر حتى يكسبوا الآخرة.

غير أن **طه حسين** يقدم هذه التحولات الخارجية والتى تشكل بنية النص الروائى وتصوغ أحداثه وشخصياته من الخارج وبأسلوب خبرى كعادته وإنشائى دون تصوير درامى وتشكيلى يصور ويشخص التحولات الخارجية دون الاهتمام بالعلاقات الإنسانية وسلوكيات الشخصيات، ومدى تأثرالمصائر الشخصية بهذه التحولات .

وتتوالى فصول الرواية بسرد رأسى خبرى يقينى لترصد حياة كل من أسرة (على) وحياة أسرة (عبدالرحمن) وهى حياة ضيقة المدى والأفق فـ (على) يندفع فى الزواج والطلاق والإسراف فى التمتع الحسى بالمرأة مبرراً ذلك أنه يتبع سنة الرسول فى الإكثار من البنين والبنات.. وفى الوقت نفسه يواصل الصلاة والتردد على حلقات الذكر والاستماع لمواعظ (الشيخ) وأما (خالد) فهو يعتمد على أبيه ويتفرغ للعبادة والتصوف واللهو البرىء والتمتع بثقة وصداقة أخيه وابن عمه (سليم) حتى بلغ سن الخامسة والعشرين فضاق بحياته ومن اعتماده على أبيه الذى انشغل بكثرة الزواج، ويفكر كل من خالد وسليم فى العمل بدواوين الحكومة وترك التجارة وبكلمة من (الشيخ) للباشا مدير المديرية التحق (سليم) كاتبا فى المديرية يسعى بين الوكيل والمدير وأصبح (خالد) كاتبًا فى المحكمة الشرعية يجلس بين القاضى والمفتى، ويتلقى من المأذونين صكوك الزواج والطلاق بين حين وحين، وقد رزق كل واحد منهما راتباً شهرياً قدره أربعة جنيهات.

ويتوفى (الشيخ) ويخلفه فى المشيخة ابنه (إبراهيم) فيواصل مسيرة أبيه من هيمنة على شئون الناس الخاصة والعامة، ويدير أحوالهم ويقوم بتوجيه حياتهم ووعظهم وتشكيل مصيرهم، هو حكومة داخلية لها الأتباع فى الأقاليم.

ويموت (عبدالرحمن) ويأتى خالد بزوجته وأمها للإقامة فى بيت على ويختار (الشيخ) الجديد فتاة صغيرة لأن تتزوج من خالد وهى الفتاة نفسها التى كان يرغب أن يتزوجها (على) الذى تثيره الفتيات الصغيرات.

وكانت الفتاة ابنة أحد أثرياء الإقليم وأخلص أتباع الشيخ وهو (الحاج مسعود) وقد أوغر هذا الزواج صدر (على) على ابنه خالد.

وقد مرضت (نفيسة) وقيل إن الشيطان مسها والسبب الرئيسى هو زواج (خالد) عليها بعد أن أنجبت له (سميحة) وهى آية فى الجمال، وقد كشف جمال سميحة فى عقل (خالد) مدى قبح وجه زوجته (نفيسة) واعترف جهارا لها مما أدى بها إلى المرض والجنون ورزقت خلال وضعها هذا ابنة أخرى هى (جلنار) صورة لقبحها وبتوجيه من (الشيخ) ورغبة فى مد نفوذه إلى إقليم آخر وإدارة أوسع من المصالح والعلاقات.. ينتقل (خالد) للعمل فى بعض مرافق الدائرة السنية، وسوف يتضاعف أجره وتحل به البركة والخير وسعة الحياةوالنفوذ.. ويعين (خالد) فى مدينة استعصت على نفوذ (الشيخ) لم تكن ترسل إليه الوفود والهدايا والمواسم والأعياد.

ويستقر خالد فى موطنه الجديد وتتغير حياته وحياة أولاده الذين يسلكون سبل التعليم المدنى الحديث ويعيش هوحياة حديثة متحضرة كحياة كبار الموظفين.. هذا جيل جديد يماشى التطور فى الحياة المصرية الحديثة، وبذلك تضعف الأسباب بينه وبين موطنه الأصلى، غير أنه يستغل زيارات الشيخ للإقليم الجديد ويصبح له عيناً وجسراً لمد نفوذه فصلاته بكبار القوم والتجار فى الإقليم...

أما (سليم) فقد ظل فى إقليمه القديم يعمل ويتلقى الرشوة غير أن ابنيه تركا التعليم وسلكا طرف العمل الحرفى.

بـــنـــاء الـــروايــــة

ولقد ورثت (جلنار تعاسة وشقاء وبؤس أمها ولم تتزوج وظلت تعيش مع زوجة أبيها وأولاده تحبهم وتخدمهم وهى تعسة ممزقة بين أمها المختلة العقل المستسلمة للأشباح والجان وبين حبها اليائس (لسالم) ابن عم خالد (سليم) وتحلم بالزواج منه، غير أن سالم يخطب ابنة (خالد) (تفيدة) وتتحطم بذلك أحلام المسكينة (جلنار) فهى استمرار لبؤس أمها وحظها المتكرر، مما يغضب إخوتها الذين تعلموا وتمدينوا، وهددوا بقطع صلتهم بأبيهم.. فهم الأن قد بلغوا سن الرشد ويدرسون فى القاهرة ويستعدون لمسايرة الحياة الحديثة، ورغم ذلك ينصاع خالد لرغبة زوجته وتتزوج (تفيدة) من (سالم) ،تستمر الحياة شقاء وتعاسة لجلنار فهى قد ورثت شجرة البؤس التى زرعت بزواج نفيسةمن خالد لتحقيق صفقة تجارية بين (على) و (عبدالرحمن).

إنها محاولة روائية لصورة الحياة المصرية فى شريحة أسرة من التجار فى إقليم من أقاليم مصر.. وفى القاهرة وهى تحاول أن تسجل صراعاتها وتغيراتها عبر أجيال هذه الأسرة لنلخص تطور الحياة المصرية منذ أواخر القرن الماضى وحتى أوائل القرن الحالى، وهى بمعنى ما رواية أجيال.

غير أن الموضوع قدم فى معطى جاهز وعبر سرد مباشر يخلو فى معظمة من التعبير بالصورة والرمز والتخيل، وبخطابية مزعجة يفسدها المؤلف ويفسد الدلالة بالتدخل الزاعق كما نجد فى صفحة (١٦٨) حيث يبدأ الفصل (٢٥) بهذا التقديم المباشر (ومن الحماقة الحمقاء والجهالةالجهلاء أن يحاول محاول إحصاء الأيام والليالى وهى تتتابع ويقفوا بعضها إثر بعض، لا يدرى أحد متى ابتدأت ولا يعلم أحد متى تنتهى، وأشد من ذلك حمقا وأعظم من ذلك جهلا أن يحاول محاول إحصاء الحوادث التى تقع فى هذه الأيام المتتابعة والليالى المتناهية، فليس إلى إحصاء هذه الحوادث من سبيل حيث تحدث لفرد واحد، فكيف بها حين تحدث لأسرة كبيرة أو صغيرة وكيف بها حين تحدث لمدينة من المدن أو إقليم من الأقاليم أو جيل من أجيال الناس ! فهى متنوعة كثيرة التنوع، مختلفة عظيمة الاختلاف، يعظم بعضها ويحل خطره حتى يصبح له فى حياة الفرد والجماعة أبعد الأثر ويهون بعضها ويدق شأنه حتى لا يحفل به حافل ولا يلتفت إليه ملتفت».

هذا صوت الناقد والمؤرخ والمصلح طه حسين لا صوت الرواية فى تراث الرواية الغربية التى عرفناها عند أشهر معلميها كما فى ملحمة أسره فورست لجالزورثى، وبادنبروك لتوماس مان والحرب والسلام لتولستوى، فإذا كنا نخاطب **طه حسين** على فنية البناء الجمالى وآليات السرد الروائى كما نعرفها عند هؤلاء فلأننا نعرف ثقافة طه حسين الأوروبية.. ولاجدال أنه قرأ لهؤلاء غير أنه لم يستفد، لأن عقل الناقد والباحث والمؤرخ الاجتماعى تغلب على عقل الفنان وعلى مهارات التخيل الوجدانى والتغير المباشر والإيحاء وعدم قول كل شيء وترك الشخصيات والأحداث تتطور وتتصادم فى حريتها، فى زمنها الروائى، وهو لم يقدم شخصيات مأزومة تحمل إشكالية فكرية وحياتية، بل اكتفى بالوصف الآلى والسرد الإنشائى فأجهض مصداقية الفن لحساب الموضوعية العقلانية الجاهزة.

«ما وراء النهر»

بدأ نشر فصولها منذ نوفمبر ١٩٤٦ ثم توقف نشر هذه الفصول لأسباب مازالت غامضة تثير الجدل، فلم تكتمل الرواية ولم تنشر إلا بعد وفاته فى كتاب، وفى هذا العام نفسه نشر **طه حسين** بمجلة «الكاتب المصرى»، سلسلة فصول قصصية بعنوان (**المعذبون فى الأرض**) ومقالة (**ثورتان**) الأولى عن ثورة العبيد بقيادة سبارتاكوس أثناء القرن الأول قبل الميلاد والثانية ثورة الزنج فى البصرة، أثناء القرن الثالث للهجرة.

وثمة وحدة فكرية ووحدة موضوع تنتظم هذه الأعمال الثلاثة تؤكد ما يتمتع به **طه حسين** من رغبة فى إصلاح العالم وتحدى الظلم والقهر والانتماء للفقراء والمعذبين فى الأرض، وهى تؤكد أيضا استجابة **طه حسين** الواعية وحسها السياسى الثورى بما كان يموج عام ١٩٤٦ فى قلب المجتمع المصرى والعربى من صراع طبقى وغليان سياسى وانتقاضات وهبات شعبية تقمعها سلطات المجتمع الإقطاعى الملكى والاحتلال الانجليزى.

بنـــاء الـــروايـــة

كانت الصراعات الاجتماعية فى عام ١٩٤٦ قد بلغت ذروتها وشكلت لجنة الطلبة والعمال وقادت النضال الوطنى وظهرت التنظيمات الماركسية والإخوانية والفاشية وتصدت لدكتاتورية إسماعيل صدقى التى تمثل رأسمالية اتحاد الصناعات التابعة للاقتصاد الإسمالى العالمى، وكان تهرؤ النظام الملكى وعهر الإقطاع والفساد... ونمو الحركة الوطنية مبدأ الاحتلال الإنجليزى.. كانت الأرض تشتعل وتمهد لما سيحدث فى عام ٥٢ بقيام ثورة ٢٣ يوليو، وكان طه حسين بعيدا عن الجامعة فى صنوف المعارضة والوفد ولذلك أثبت بهذه الأعمال تقاليد المثقف الوطنى الديمقراطى فى الانحياز للشعب وتحدى للسلطة الملكية والإقطاعية التابعة للاحتلال.

وقد كتب **طه حسين** إلى **توفيق الحكيم** بإيطاليا بعد قيام الثورة بأيام فى الثالث من أغسطس ١٩٥٢ يقول: [يخيل إلى أن للأدب حقه فى هذه الثورة الرائعة، تنبأ لها قبل أن تكون وسيصورها بعد أن كانت).

كما يقول زوج ابنته **محمد حسن الزيات**: «إن فصولا أخرى كان أملاها طه حسين وجدت بين أوراقه بعد وفاته تستكمل ما نشر من فصول عام١٩٤٦ ولقد اعتمدنا على الطبعة الثانية ورغم ذلك وبقراءة هذه الطبعة نجد أن الرواية غير كاملة ومبتورة رغم النهاية الرمزية التى تبشر باندلاع الحريق على الشاطئ الآخر للنهر كرمز دال على قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

وقد نهج **طه حسين** فى بناء الرواية نهجا تجريبيا يعتمد المراوغة والغموض والتجريد والرمزية، وخلط الوعى بالعينى، وإشراك القارئ معه فى بناء النضال الوطنى وحركة الأحداث والتعرف على الشخصيات الرئيسية وجعله يفكر معه فى الدلالة والبعد السياسى والأخلاقى الذى يهمس به أحيانا ويغلبه مباشرة، غير أن الرواية مليئة بالتحليل والثرثرة الفلسفية حول الخير والشر والظلم والعدل والحب، وصراع الطبقات فى المجتمع بين الأثرياء سكان القصر فوق الربوة والفقراء سكان القرية البائسة والذين يعيش على عرقهم وعملهم السادة، وفيها صفحات من التحليل الأخلاقى والاجتماعى والحديث عن نوع من الشعراء والندماء للسادة، وتكشف عن خواء وادعاء أصحاب القصور ومدى استغلالهم للآخرين والتسلق على أكتافهم كما تمتلئ الرواية بحديث نقدى عن مشكلات الخلق الفنى والرؤى النقدية لعلاقة الواقع بالفن وأساليب تصوير الحقيقة الموضوعية، والصدق الفنى.

وأهم أحداث القصة تدور فى قصر ضخم قائم على ربوة شديدة الارتفاع والاتساع، وفى دار من الطين منخفضة فى قرية تقوم على السهل المنبسط مما يلى الربوة العالية، وأشخاص القصة يهمنا منهم ثلاثة من سكان القصر هم **رءوف** سيد القصر وولده الفتى **نعيم** وشاعره **الشيخ**، كما يهمنا من سكان القرية شخص **محمود الإسكافى** وابنته **خديجة** وولده **أحمد**، والمؤلف يصف هؤلاء الأشخاص فيتقن الوصف غاية الإتقان ويشخص مدى التفاوت والتناقض بين حياة السادة والعبيد والحدث الرئيسى فى الرواية هو علاقة **نعيم ابن** سيد القصر ب**خديجة** ابنه **محمود الإسكافى**.. هذا الحب الذى نقض التفاوت الطبقى، وجعل **نعيم** ينزل من عليائه إلى أسفل ويرتفع ب**خديجة** إلى أعلى... فأدى نسخط **رءوف**، سيد القصر الذى طرد ابنه... وانتهى الأمر بأن قتل (أحمد) شقيقته بعد هروبها إلى المدينة ثأراً للشرف.

ومنذ أن صُرعت **خديجة** بدأت تلوح النار فيما وراء النهر.

فهل هى رمز للثورة القادمة... وهل هى نبوءة طه حسين بعيد البصيرة.

يقول **رءوف** ساهما وهو يشرب كأسه مع نديمه الشاعر الشيخ: (فى هذه الليلة رأيت هذه النار تتألق من وراء النهر ولست أدرى لماذا وصلت نفسى الحائرة بين ظهور هذا اللهب المضطرب، على هذه القمة الساكنة، وبين مصرع تلك الفتاة التى أغواها **نعيم**، وقتلها أخوها فى العاصمة على ملأ من الناس، لقد أُلقى فى روعى ليلتئذ أن هذه الفتاة قد عبرت النهر لتستقر حيث يستقر الذين يعبرونه دائمًا، وأن بين هذه الفتاة فى دارها النائية وبين دارنا هذه أسبابًا لم تنقطع وأوطاراً لم تنقض، فهى تشير بهذا اللهب الذى يخفق دائمًا ولكننا لا نراه إلاحين يجن الليل، و إلى ما بينها وبيننا من أسباب وأوطار).

بنـــاء الـــروايـــة

ولكن إذا كانت النار رمزا للحريق الشامل القادم والذى سيشمل حياة أهل القصر، فهى تحمل بعدا آخر أكثر عمقًا وشفافية فما وراء النهر أشد غموضًا من أن تنفذ إليه أفهامنا فهل هو هدف السعى الإنسانى غير المحقق يظل يشد الإنسان إلى المجهول والحلم.. فيهلك دون الوصول إليه كما هلكت **خديجة**...

إنها رواية مثقلة بالرمز، رغم المعنى والقصد الواضح لبنائها الذى يشير إلى صراع الطبقات، والتمرد، وانقسام المجتمع لسادة لهم كل شىء وفقراء ليس لهم شىء، ولا تخلو من بعد إنسانى يتجاوز آنية اللحظة التاريخية التى نبعت منها وهى الصراع الاجتماعى فى مصر أواخر الخمسينيات.. غير أن **طه حسين** حاول واجتهد أن يحكم الشكل البنائى وأسلوب السرد الروائى بنوع من مزج الرواية للحدث وإشراك القارئ فى تتبع الأحداث وسلوكيات الشخصيات، ورغم ذلك كان يطيل الوصف على حساب دراما الحدث ويلجأ إلى التحليل والإنشاء البلاغى فيخل بوحدة البنية الروائية ويضعف من التأثير والإيحاء والوهم.

فإذا عدنا إلى سؤالنا الرئيسى فى البدايةهل كتب طه حسين الرواية فى شروطها الفنية المستخلصة من مدارسها وتياراتها.

إنه اقترب وابتعد عن فهم ماهية الرواية الفنية... وكتب حديثًا وحكاية مملوءة بالحكمة والوصف والتصوير الفوتوغرافى وقال كلما كان يحمله من فكر وفهم لواقعنا الإنسانى من نظر... لقد كانت مضامينه ومفاهيمه عن الحياة المصرية والإنسانية أرقى من أشكاله وأدواته الفنية وأساليبه التعبيرية... لذلك فقد يظل فكره الراقى العقلانى النقدى مؤثراً أما فنه فليس له تأثير يوازى أثر (زينب) **لهيكل** و (عودة الروح) **لتوفيق الحكيم** فى تأسيس الرواية المصرية العربية.. فالناقد قد اغتال الروائى عند **طه حسين**. ■



القاهرة

نصر حامد أبو زيد

محاكمة مثقف مصري



القاهرة - فبراير - ١٩٩٦

وثائق خطة إعدام مثقف مصرى

نصر حامد أبوزيد

وثائق

خطة إعدام

مثقف

مصرى

في مرة ثانية تقدم «**القاهرة**» هذا الملف الخاص عن قضية «**نصر حامد أبوزيد**»، هذه القضية الفريدة والغريبة، التى تكلم وكتب فيها الكثيرون وهم لا يعرفون الكثير أو القليل عن مجرياتها وتطورها وما انتهت إليه، وما يمكن أن تنتهى إليه فى النهاية.

وكثيرون من الذين أدلوا بدلوهم فى القضية، على الرغم من حسن نواياهم. جاء كلامهم مبتسراً وغير منطقى، مجرد انفعال لا يغنى ولا يسمن من جوع، كما أن الطرف المعادى. طرف خفافيش الظلام المقدسة فى الأركان، تعبث وتخرب، لا حياة المفكرين والمبدعين فقط، وإنما قلب مصر نفسها، هؤلاء كانوا، طوال مجريات القضية يعتمدون على تنظيم سرى، منظم يمدهم بالمادة التى يكتبون على أساسها على الرغم من تهافت أفكارهم وتفاهتها. ولأن المثقفين المصريين الشرفاء ليس لهم «حزب سرى»، كان الحل الوحيد فى هذه الحالة، أن يستمدوا مادتهم من المطبوعات المنشورة فى العلن، فى وضح النهار.

القارئ الذى اهتم بهذه القضية ظل يتساءل:

لكن ما الذى جرى؟

ماذا جرى، هنا سيجد القارئ من خلال إطلاعه على هذه الوثائق الإجابةعن هذا السؤال. إجابة تحكيها الوثائق نفسها التى تتضمن فى تتابعها ومحتواها «سيناريو» كاملا لمجريات القضية، نضعه أمام قرائنا حتى يعرفوا بالضبط ما الذى جرى، وكيف.

ولأننا وجدنا «الوثائق» نفسها ستكون صماء لا تقول الكثير، استنطقناها بنشرنا لدراستىّ المحامى الفذ «**خليل عبدالكريم**» والأستاذ الكبير «**محمد نور فرحات**».. سعياً للإفادة لا أقل ولا أكثر.



القاهرة ـ فبراير ـ ١٩٩٦

نصــر حــامــد أبــو زيــد

عــريضــة دعــوى التــفــريق



قــا

إنه فى يوم الموافق / /١٩٩٣
الساعة ـ

بناء على طلب كل من :

١ ـ **محمد صميدة عبد الصمد.**

٢ ـ **عبد الفتاح عبد السلام الشاهد.**

٣ ـ **أحمد عبد الفتاح أحمد.**

٤ ـ **هشام مصطفى حمزة.**

٥ ـ **أسامة السيد بيومى على.**

٦ ـ **عبد المطلب محمد أحمد حسن.**

٧ ـ **المرسى المرسى الحميدى.**

ومحلهم المختار جميعا مكتب الأستاذ / **محمد صميدة عبد الصمد** المحامى الكائن برقم ٣٣ جامعة الدول العربية بالمهندسين، قسم العجوزة، محافظة الجيزة.

أنا محضر محكمة الجزئية قد انتقلت إلى حيث محل إقامة كل من:

١ ـ السيد الدكتور / **نصر حامد أبوزيد**

مخاطباً مع :

٢ ـ السيدة / **إبتهال يونس**

وأعلنتهما بالآتى:

المعلن إليه الأول ولد فى ١٠ / ٧ / ١٩٤٣ فى أسرة مسلمة، وتخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، ويشغل الآن أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلاغة بالقسم وبالكلية المشار إليها، وهو متزوج من السيدة المعلن إليها الثانية، وقد قام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت، طبقًا لما رآه علماء عدول، كفراً يخرجه عن الإسلام، الأمر الذى يعتبر معه مرتداً ويحتم أن تطبق فى شأنه أحكام الردة حسبما استقر عليه القضاء، وذلك كله على التفصيل الآتى:

أولا

نشر المعلن إليه الأول كتاباً عنوانه **«الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية»**، وقد نشرته دار سينا للنشر سنة (١٩٩٢) .

وقد أعد الأستاذ الدكتور / **محمد بلتاجى حسن** أستاذ الفقة وأصوله وعميد كلية دار العلوم بجامعة القاهرة تقريراً عن هذا الكتاب ذكر فى مستهله أنه يمكن تلخيص محتواه فى أمرين:

نصر حامد أبو زيد

بين «أبو زيد» وزوجته



- الأول : العداوة الشديدة لنصوص القرآن والسنة، والدعوة إلى رفضها وتجاهل ما أتت به.

والثاني: الجهالات المتراكبة بموضوع الكتاب الفقهي والأصولي.

واستطرد الأستاذ الدكتور العميد في تقريره فأوضح أن صفحات الكتاب تنطق بكراهية شديدة لنصوص القرآن والسنة، إلى حد تحميل الالتزام بهذه النصوص كل أوزار الأمة الإسلامية وأوضاعها المتخلفة، ومن الأدلة على ذلك:

أ ـ قول المعلن إليه في آخر الكتاب في صفحة (١١٠) إنه «قد آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان في عالمنا، علينا أن نقوم بهذا الآن قبل أن يجرفنا الطوفان».

والنصوص المقصودة في قوله هذا هي القرآن والسنة، بدليل قوله مثلا في صفحة (١٥) «إن تثبيت قراءة النص الذي نزل متعدداً في قراءة قريش، كان جزءاً من التوجيه الأيديولوجي للإسلام لتحقيق السيادة القرشية»، وقوله في صفحة (٢٨) «إن النص الثانوي هو السنة النبوية، والنص الأساسي هو القرآن»، وأمثلة ذلك كثيرة في صفحات الكتاب.

ولا معنى للتحرر من سلطة نصوص القرآن والسنة إلا بالكفر بما فيهما من أحكام وتكليفات.

ب ـ قول المعلن إليه في صفحتي (١٠٣)، (١٠٤) من الكتاب ذاته عن موقف الإمام **الشافعي** من القياس إن «هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولا دائماً بمجموعة من الثوابت التي إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية، وليست هذه الرؤية للإنسان والعالم معزولة تماماً عن مفهوم «الحاكمية» في الخطاب الديني السلفي المعاصر، حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم من منظور علاقة السيد بالعبد الذي لا يتوقع منه سوى الإذعان. وكما كانت رؤية **الشافعي** تلك للعالم كرست في واقعها التاريخي سلطة النظام السياسي المسيطر والمهيمن. فإنها تفعل الشيء ذاته في الواقع المعاصر».

يقول الأستاذ الدكتور العميد تعليقاً على ذلك: «إنه بدهي أن العقيدة الإسلامية بل كل عقيدة دينية لا ترضى من الإنسان إلا الطاعة المطلقة التي هي المفهوم الحرفي لمعنى (العبادة) و(الإسلام) والذي لا يرتضي الانصياع

المطلق للنصوص المقدسة فهو خارج عن حد الإيمان بآيات من القرآن كثيرة جداً. منها قوله تعالى (وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم ومن يعص الله ورسوله فقد ضل ضلالا مبينا) «الأحزاب ٣٦»، وقوله (إنما كان قول المؤمنين إذا دعوا إلى الله ورسوله ليحكم بينهم أن يقولوا سمعنا وأطعنا وأولئك هم المفلحون) «النور٥١»، وقوله (فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا فى أنفسهم حرجاً مما قضيت ويسلموا تسليماً) «النساء ٦٠».

وقد أقام المؤلف نفسه عدواً **للشافعى** (الذى يسعى دائمًا لتكريس سلطة النصوص كما يقول فى صفحة ١٠٠، ١٠٧ مثلا)

كذلك لم يترك مناسبة فى كتابه الصغير للغض من النصوص وتحقيرها وتجاهل ماأتت به إلا انتهزها.

جـ - قول المعلن إليه الأول فى صفحتى ٢٠ / ٢١ ما نصه:

«ويبدأ **الشافعى** حديثه عن الدلالة بتقرير مبدأ على درجة عالية من الخطورة فحواه أن الكتاب يدل بطرق مختلفة على حلول لكل المشكلات أو النوازل التى وقعت أو يمكن أن تقع فى الحاضر أو فى المستقبل على السواء وتكمن خطورة هذا المبدأ فى أنه المبدأ الذى ساد تاريخنا العقلى والفكرى، وما زال يتردد حتى الآن فى الخطاب الدينى بكل اتجاهاته وتياراته وفصائله. وهو المبدأ الذى حول العقل العربى إلى عقل تابع، يقتصر دوره على تأويل النص واشتقاق الدلالات منه».

هذا الذى أنكره المعلن إليه على الإمام الشافعى إنما هو المعنى الحرفى لقوله تعالى «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شىء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» (النحل ٨٩) وهو أيضاً (إكمال الدين) فى قوله تعالى (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتى ورضيت لكم الإسلام ديناً) «المائدة٣».

نصر حامد أبو زيد



د - قول المعلن إليه فى صفحة ٢٢ ما نصه: «والشافعى حين يؤسس المبدأ - مبدأ تضمن النص حلولا لكل المشكلات - تأسيسًا عقلانياً يبدو وكأنه يؤسس بالعقل «إلغاء العقل».

ومفهوم كلامه أن إبقاء العقل لابد معه من رفض النص فهو لا يرى أنه يمكن الجمع بين الأمرين ومفهومه بداهة أن الذين يستسلمون للنصوص الشرعية - على أن فيها حلولا لكل المشكلات فقد ألغوا عقولهم».

ثانياً

طبع المعلن إليه كتاباً عنوانه «مفهوم النص - دراسة فى علوم القرآن» ويقوم بتدريسه لطلبة الفرقة الثانية بقسم اللغة العربية بكلية الآداب .

وقد انطوى هذا الكتاب على كثير مما رآه العلماء كفراً يخرج صاحبه عن الإسلام، وقد أعد الأستاذ الدكتور **إسماعيل سالم عبد العال** أستاذ الفقه المقارن المساعد بكلية دار العلوم بحثًا أوضح فيه بعض هذا الكفر، ومن ذلك ما يأتى:

أن المعلن إليه ذكر فى صفحة (٢١) من هذا الكتاب إن «الإسلام دين عربى.. وإن الفصل بين العروبة والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية أولها عالمية الإسلام وشموليته من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم».

وهذا القول يعارض معارضة صريحة ويناقض آيات كثيرة فى القرآن الكريم منها قوله تعالى «تبارك الذى نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيراً» (أول سورة الفرقان) وقوله سبحانه «إن هو إلا ذكر وقرآن مبين لينذر من كان حياً» (يس : ٦٩ - ٧٠) وقوله عز وجل «وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيرا، ولكن أكثر الناس لا يعلمون» (سورة سبأ :٢٨) .

ب - كما ذكر فى الصفحة (٢٣) من الكتاب ذاته إن النص القرآنى «فى حقيقته وجوهره منتج ثقافى، والمقصود بذلك أنه تشكل فى الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عامًا. وإذا كانت هذه الحقيقة تبدو بدهية ومتفقًا عليها، فإن الإيمان بوجود ميتافيزيقى سابق للنص يعود لكى يطمس هذه الحقيقة البديهية ويعكر - من ثم - إمكانية الفهم العلمى لظاهرة النص».

وقد أكد المعلن إليه هذا القول فى بحث له بعنوان «**إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى**» حيث ذكر ما نصه «يتم فى تأويلات الخطاب الدينى للنصوص الدينية إغفال مستوى أو أكثر من مستويات السياق التى ناقشناها فى القسم الأول، وفى كثير من الأحيان يتم إغفال كل المستويات لحساب الحديث عن نص يفارق النصوص الإنسانية من كل وجه. إن التصورات الأسطورية المرتبطة بوجود أزلى قديم للنص القرآنى فى اللوح المحفوظ باللغة العربية لا تزال تصورات حية فى ثقافتنا».

وأقوال المعلن إليه قاطعة فى اعتقاده أن القرآن منذ نزل على **محمد** صلى الله عليه وسلم أصبح وجوداً بشرياً منفصلاً عن الوجود الإلهى، وأن الإيمان بوجود أزلى قديم للقرآن فى اللوح المحفوظ هو مجرد أسطورة، وكما قال الأستاذ الدكتور **عبد الصبور شاهين** تعليقاً على ذلك إن المعلن إليه يرى أن «إعجاز القرآن بهذا المعنى أسطورة وكونه كلام الله أسطورة وانتماؤه إلى المصدر الغيبى أسطورة، فهو يتحدث بحسم عن (أسطورة) وجود القرآن فى عالم الغيب إنكاراً لما لا يقع تحت الحس، وعالم الغيب لا يصلح موضوعاً للفكر بل هو موضوع للاعتقاد فقط،فضلا عن استخدام كلمة (أسطورة) فى وصف وجود القرآن وهو تعبير لا يليق، إن لم يكن تجاوزاً قبيحاً».

ثالثاً

ومن واقع كتب وأبحاث المعلن إليه وصفه كثيراً من الدارسين والكتاب بالكفر الصريح. ومن ذلك على سبيل المثال ما ورد فى جريدة الأهرام بأعدادها الصادرة فى ٨ / ١٢ / ١٩٩٢، ٢٦ / ١ / ١٩٩٣، ١٠ / ٤ / ١٩٩٣، ١٢ / ٤ / ١٩٩٣، ١٩ / ٤ / ١٩٩٣، ٢٠/٤/ ١٩٩٣، وما ورد فى جريدة الأخبار الصادرة فى ٢٣/ ٤/ ١٩٩٣ . وفى جريدة الشعب فى ٤ / ٥ / ١٩٩٣ وجريدة الحقيقة فى ٨ / ٥ / ١٩٩٣ .

ولم ينف المعلن إليه شيئاً من تكفيره - على كثرته - بل لعله رضى به واستراح إليه، بحسبانه معبراً عن عقيدته وجوهر فكره، الأمر الذى يرقى إلى الإقرار منه بما وصم به.

رابعاً

المعلن إليه قد ارتد عن الإسلام طبقاً لما استقر عليه القضاء وأجمع عليه الفقهاء:

ومن المعلوم أن الردة شرعاً هى إتيان المرء بما يخرج به عن الإسلام، إما نطقاً، أو اعتقاداً أو شكاً ينقل عن الإسلام، ومن أمثلة ذلك، فيما ذكره العلماء، جحد شيء من القرآن، أو القول بأن محمداً صلى الله عليه وسلم بعث إلى العرب خاصة أو إنكار كونه مبعوثاً إلى العالمين، أو القول بأن الشريعة لا تصلح للتطبيق فى هذا العصر، أو أن تطبيقها كان سبب تأخر المسلمين، أو أنه لا يصلح المسلمين إلا التخلص من أحكام الشريعة.

كما قضى بأن «من استخف بشرع النبى ﷺ فقد ارتد بإجماع المسلمين» ، يراجع فى ذلك على سبيل المثال:

- المغنى - طبعة دار الفكر - الجزء العاشر ص ٩٤ .

- الشرح الكبير - طبعة دار الفكر - الجزء العاشر ص ٩١ .

- التشريع الجنائى الإسلامى - للأستاذ **عبدالقادر عودة** طبعة سنة ١٩٨٤ - الجزء الثانى ص ٧٠٦ وما بعدها.

- مبادئ القضاء فى الأحوال الشخصية للمستشار **أحمد نصر الجندى** - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٦ ص ٦٤٩ المبدأ رقم (٦)

وبناءً على أقوال المعلن إليه الثابتة فى كتبه وأبحاثه المنشورة على الملأ والتى أوردنا بعضاً منها فيما سبق، وطبقاً لما أفتى به العلماء المتخصصون بعد دراستهم لهذه الأقوال فإن المعلن إليه، وقد نشأ مسلماً، يعتبر بذلك مرتداً عن الإسلام، ويكفى لاعتباره كذلك جزئية واحدة مما كتبه ونشره، ناهيك عن تعدد أقواله التى تخرج عن الإسلام بإجماع العلماء.

خامساً

ومن آثار الردة المجمع عليها فقهاً وقضاءً:

أن الردة سبب من أسباب الفرقة بين الزوجين، ومن أحكامها أنه ليس لمرتد أن يتزوج أصلا لا بمسلم ولا بغير مسلم، إذ الردة فى معنى الموت وبمنزلته، والميت لا يكون محلا للزواج، والردة لو اعترضت على الزواج رفعته وإذا قارنته تمنعه من الوجود. وفقه الحنفية أن المرأة المتزوجة إذا ارتدت انفسخ عقد زواجها ووجبت الفرقة بين الزوجين بمجرد تحقق سببها بالردة نفسها وبغير توقف على قضاء القاضى، وأما ردة الرجل فهى عند **أبى حنيفة وأبى يوسف** فرقة بغير طلاق (فسخ) وعند **محمد** فرقة بطلاق، وهى بالإجماع تحصل بالردة نفسها فتثبت فى الحال وتقع بغير قضاء القاضى سواء كانت الزوجة مسلمة أو غير مسلمة.

(يراجع على سبيل المثال):

- حكم محكمة النقض الصادر بجلسة ٣٠ / ٢ / ١٩٦٦ فى الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق - مجموعة السنة ١٧ ص ٧٨٣ .

- وحكمها الصادر بجلسة ٢٩ / ٥ / ١٩٦٨ فى الطعن رقم ٢٥ لسنة ٣٧ ق - مجموعة السنة ١٩ ص ١٠٣٤ .

ومشار إلى الحكمين بمجموعة مبادئ القضاء فى الأحوال الشخصية - المرجع السابق ص ٦٥٩ - المبدأ (٢٢) والمبدأ (٢٣) .

ولا يصح التذرع فى هذا الخصوص بالقول بأن الدستور يكفل حرية العقيدة، فهذه مقولة حق يراد بها باطل، وقد استقر القضاء المصرى بجميع جهاته ودرجاته، استقراراً مطلقاً على أن إعمال آثار الردة حسبما تقررت فى فقه الشريعة الإسلامية ليس فيه ما يخالف أحكام الدستور، وليس فيه أى مساس بحرية العقيدة، أو المساواة بين الأفراد فى الحقوق والواجبات ذلك أن هناك فرقاً بين

حرية العقيدة وبين الآثار التى تترتب على هذا الاعتقاد من الناحية القانونية، فكل فرد حر فى اعتناق الدين الذى يشاء فى حدود النظام العام، أما النتائج التى تترتب على هذا الاعتقاد فقد نظمتها القوانين ووضعت أحكامها، فالمسلم تطبق عليه أحكام الشريعة الإسلامية والذمى تطبق عليه أحكام أخرى تختلف باختلاف المذهب أو الطائفة فى حدود القوانين والنظام العام. وتطبيق القوانين الخاصة فى كل طائفة تبعًا لما تدين به ليس فيه تمييز بين المواطنين. ولكن فيه إقراراً بحرية العقيدة وتنظيمًا لمسائل الأحوال الشخصية فى حدودها وحدود الدين. ولا مشاحة فى أن الشريعة الإسلامية تضمنت أحكامًا متعلقة بالأحوال الشخصية وتتصل بالنظام العام، ولا يمكن إهدارها أو إغفالها مثل حكم المرتد. وقد أشار المشرّع إلى قاعدة النظام العام، وأوجب مراعاته فنص فى المادة ٦ من القانون رقم٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ على أنه بالنسبة إلى المنازعات المتعلقة بالمصريين غير المسلمين المتحدى الطائفة والملة، الذين لهم جهات قضائية وقت صدور هذا القانون فتصدر الأحكام فى نطاق النظام العام طبقًا لشريعتهم. كما نصت المادة ٧ على أنه لا يؤثر فى تطبيق الفقرة الثانية من المادة المتقدمة تغيير الطائفة والملة بما يخرج أحد الخصوم من طائفة وملة إلى أخرى إلا إذا كان التغيير إلى الإسلام فتطبق الفقرة الأولى من المادة ٦ من هذا القانون. وتأسيسًا على ذلك تكون أحكام الشريعة الإسلامية فيما يتعلق بالمرتد عن الإسلام

نصـــر حامد أبـو زيــد



هى الواجبة التطبيق والإعمال باعتبارها قاعدة متعلقة بالنظام العام على ما سبق بيانه، وليس فيها مساس بحرية العقيدة أو المساواة بين المواطنين.

(يراجع فى ذلك على سبيل المثال:

ـ حكم المحكمة الإدارية العليا الصادر بجلسة ٢٥ / ١ / ١٩٨١ فى الطعن رقم ٥٩٩ لسنة ١٩ق ـ مجموعة السنة ٢٦ العدد الأول قاعدة ٥٤ ص ٣٨٥ ـ ٣٩٤ فتوى اللجنة الأولى للقسم الاستشارى للفتوى والتشريع فى ٤ / ٤ / ١٩٦٠ منشورة بمجموعة السنتين ١٤ / ١٥ قاعدة ١٦٨ ص ٢٧٨ ـ ٢٨٦).

وخلاصة القول

إن المعلن إليه الأول وقد ارتد عن الإسلام طبقًا لما قرره الفقهاء العدول فإن زواجه من المعلن إليها الثانية يكون قد انفسخ بمجرد هذه الردة، ويتعين لذلك التفرقة بينهما بأسرع وقت، منعًا لمنكر واقع ومشهود.

سادساً

وهذه الدعوى من دعاوى الحسبة:

وغنى عن البيان أن هذه الدعوى من دعاوى الحسبة، بحسبان أنها طلب تفريق بين زوجين والأمر بكفّهما عن معاشرة لا تحل لهما، فهى دعوى تدافع عن حق من حقوق الله تعالى، وهى الحقوق التى يعود نفعها على الناس كافة لا على أشخاص بأعينهم، لأن حل مباشرة المرأة وحرمتها من حقوق الله تعالى التى يجب على كل مسلم أن يحافظ عليها ويدافع عنها.

(مبادئ القضاء ـ المرجع السابق ص ٥٣١ مبدأ رقم ١٦، الوسيط فى قانون القضاء المدنى للدكتور **فتحى والى** سنة ١٩٨٧ ص ٦١، والوسيط فى شرح قانون المرافعات للدكتور **أحمد السيد صاوى** سنة ١٩٨٨ ص ١٧٠).

بناءً عليه

أنا المحضر سالف الذكر قد انتقلت وأعلنت كلا من المعلن إليهما بصورة من هذه العريضة وكلفتهما الحضور أمام محكمة الجيزة الإبتدائية ـ دائرة الأحوال الشخصية رقم (١١) بمقرها الكائن بشارع الربيع الجيزى بالجيزة وذلك بجلستها التى ستنعقد فى غرفة مشورة ابتداء من الساعة التاسعة صباحًا يوم الخميس الموافق ١٠ / ٦ / ١٩٩٣، وذلك ليسمع المعلن إليهما الحكم بالتفريق بينهما، وإلزام المعلن إليه الأول المصروفات وشمول الحكم بالنفاذ المعجل بغير كفالة ■

نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد

مــذكـــرة بنقض دعاوى التكفير والردة

قــــا بصدد دعوى الحسبة المرفوعة من محمد صميدة عبد الصمد على الدكتور نصر حامد أبو زيد والسيدة حرمه للتفريق بينهما بزعم الكفر والارتداد عن الإسلام إليكم الآتى:

أولا : بشأن ما أتى فى صحيفة الدعوى من اتهامات بالعداوة الشديدة لنصوص القرآن والسنة، ورفض السنة وتجاهل ما أتت به، وأنه يحمّل هذه النصوص كل أوزار الأمة الإسلامية وأوضاعها المتخلفة، وأنه لم يترك مناسبة فى كتابه الصغير للغض من النصوص وتحقيرها وتجاهل ما أتت به إلا انتهزها، وأن كتبه تحوى كفراً يخرجه عن الإسلام، وأنه يذهب إلى أن الإسلام دين عربى، وأنه يرى أن القرآن أسطورة وانتماءه إلى المصدر الغيبى أسطورة، وبناءً عليه فهو مرتد ـ كما أتى فى صحيفة الدعوى ـ يلزم إيضاح ما يلى:

إن هذه الاتهامات مبنية على اقتطاعات واجتزاءات لعبارات من سياقاتها، وفهمها فهمًا خاصًا لا تقوله الكتب المشار إليها، ولا العبارات المجتزأة منها حتى لو قُرأت بعيداً عنها. وهذه العبارات التى تؤسس عليها الدعوى بردة وكفر المدعى عليه كما وردت هى:

١ ـ عبارة منتزعة من سياقها فى كتاب **«الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية»** تقول: «وقد آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها، بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان فى عالمنا، علينا أن نقوم بهذا الآن وفوراً قبل أن يجرفنا الطوفان».

واضح من هذه العبارة أنها لم تشر لا من قريب ولا من بعيد إلى نصوص القرآن والسنة إلا أن المدعين يعتسفونها، وقد نزعوها من سياقها الذى لا تفهم إلا فى ضوئه وعلى هدى منه، لينطقوها بما لم تقله وما لم تنطقه مستنتجين استنتاجاً غريباً يؤسسون عليه حكمًا أغرب وهو أنه: «لا معنى للتحرر من سلطة القرآن والسنة إلا الكفر بما فيها من أحكام وتكليفات» !! فهم يفترضون عند أنفسهم أن المقصود بالدعوة للتحرر من سلطة النصوص هو التحرر من سلطة نصوص القرآن والسنة، وهو فهم غريب وتأويل مريب لم يقله المؤلف ولم يشر إليه لا من قريب ولا من بعيد، لا فى هذا الكتاب ولا فى سواه، وهو ما يجعل الاتهامات المؤسسة على هذه العبارات باطلة ومحض ادعاء وقذف دون سند أو بينة. فهى ادعاءات متولدة إما عن قصد مسبق للإساءة والطعن والتشهير أو عن سوء فهم وجهل بالمصطلحات والمفاهيم فى المجالات المعرفية التى تنتمى إليها ولدى أهل الاختصاص. فمع افتراض حسن النية يكون هذا الاستنتاج وليد جهل بما يعنيه علم النص ودلالة هذا المفهوم «النص» فى مجاله المعرفى ولدى أهل

اختصاصه. فهناك علم كامل حوله مكتبة علمية كاملة يسمى «علم النص» أو «علم تحليل الخطاب» وهو علم يهتم بكل أنواع «القول» أو «الخطاب» سواء كانت مكتوبة أو منطوقة، وسواء كانت لغوية أو غير لغوية، أى أنه يعتبر كل أداء فى العالم نصًا وخطاباً قابلا للتحليل والتفسير والقراءة.

وبناءً عليه فإن الثقافة الشعبية كالأمثال والمأثورات نصوص كما أن العادات والتقاليد والمجاملات نصوص تحلل وتفسر وتكتشف دلالاتها وقوانين عملها وفقًا لمنهجية علمية فى القراءة والتفسير تستند إلى مجموعةمن العلوم الاجتماعية الإنسانية المعاصرة، فضلا عن غيرها من العلوم البحتة كالمنطق والرياضيات والإحصاء. وأحد المفاهيم الأساسية لهذا العلم هو مفهوم السياق الذى يمثل ركيزة من الركائز التى ينهض عليها هذا العلم لتأسيس الفهم العلمى للنصوص وإنتاج دلالاتها. ولعله يجدر بمن يريد أن يحكم على نصوص تسعى إلى تأسيس علم النص وإلى تأسيس الاعتداد بالسياق الذى لا يمكن فهم أى نص أو الحكم عليه بدونه، ألا يهدر السياق وهو يتعامل معها، فضلا عن غيرها من النصوص.

لكن للأسف هذا هو ما يحدث مع العبارة المنتزعة من سياقها ومع ما سيرد من عبارات أخرى، فدلالة النصوص فى العبارة المشار إليها لا تنصرف على الإطلاق إلى نصوص القرآن والسنة إلا لدى من لديه نية مبيتة على أن يفهمها على هذا النحو لأسباب فى نفسه هو لا فى العبارة. ذلك أن سياق العبارة الواضح تمامًا هو سياق تحليل نصوص الإمام **الشافعى**، ومن ثم يكون معنى التحرر فى هذا السياق منصرفًا إلى نصوص الأسلاف، وهو ما يعنى فتح باب الاجتهاد وإعمال العقل فى

نصر حامد أبو زيد



نصوصهم،وتحليل هذه النصوص بأدوات العلم المعاصر، اللهم إلا إذا كان هناك من يرى أن الأسلاف من الأئمة معصومون لا تجوز عليهم القوانين البشرية من إصابة وخطأ، وأن ما قالوه هو اجتهاد قد يصيب وقد يجانبه الصواب مثلما يكون مقصود السلطة فى هذه العبارة هو سلطة الجهل والتقليد دون درس وفحص واختبار لسلامة أقوال الأسلاف أو المعاصرين. فالدعوى للتحرر من سلطة النصوص تعنى التحرر من سيطرة نصوص الأسلاف، والتحرر من تقبلها دون إعمال للعقل واجتهاد العقل الذى حرص الإسلام والقرآن على إعماله والانتفاع به وليس على إغلاقه وتعطيله، الاجتهاد الذى فتح **النبى** صلى الله عليه وسلم بابه لكل مسلم حين قال: «**أنتم أعلم بشئون دنياكم**». ولا شك أن أقوال الأسلاف ونصوصهم تعطل شئون دنيانا وتجهلنا بها، ثم إن سلطة النصوص هى سلطة يضيفها العقل الإنسانى ولا تنبع من النص ذاته.

٢ ـ والعبارة الثانية التى تستند إليها صحيفة الدعوى لاتهام المدعى عليه بالردة ولإثبات أن ما يقصده بالعبارة السالفة هو القرآن والسنة هى «إن تثبيت قراءة النص الذى نزل متعدداً فى قراءة قريش كان جزءاً من التوجيه الأيديولوجى للإسلام لتحقيق السيادة القرشية».

وتلك صورة أخرى لعزل السياق عن نص العبارة أو عزل العبارة عن سياق نصها، ومن تشويهها واستنتاج ما لذّ وطاب للمستنتج. فالسياق الذى ترد فيه العبارة هو سياق كيف تعامل الإمام **الشافعى** مع قضية نزول القرآن على سبعة أحرف وموقفه من الكلمات الأجنبية أو غير العربية فى القرآن، مع مقارنة موقفه بمواقف غيره من الأسلاف والأئمة.

والأحرف السبعة لهجات مختلفة كان يُقرأ بها القرآن تيسيراً أو تسهيلا على المسلمين حتى زمن الخليفة الثالث **عثمان بن عفان**. وهذا أمر قال به القدماء والمحدثون، ولعل مراجعة لكتاب **الطبرى «جامع البيان عن تأويل آى القرآن»** (الجزء الأول، صفحة ١٣ ـ ١٤) تؤكد ذلك، حيث يورد «أن الأمة أمرت بحفظ القرآن وخُيِّرت فى قراءته بأى تلك الأحرف شاءت.. فرأت ـ لعله من العلل أوجبت عليها الثبات على حرف واحد ـ قراءته بحرف واحد ورفض القراءة بالأحرف الستة الباقية» هو نص وارد أيضًا فى كتاب «الإمام الشافعى» لم تشر إليه بالطبع صحيفة الدعوى، أى أنه ليس قولا من عند المؤلف وإنما هى مسألة معلومة معروفة منصوص عليها فى كل كتب تاريخ القرآن وفى التفاسير. بل إن الدكتور **عبدالصبور شاهين** الذى تستشهد به صحيفة الدعوى قد أوردها فى كتابه «تاريخ القرآن» (دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦) حيث يقول فى صفحة ٤٣: «الذى نرجحه فى معنى الأحرف السبعة ما يشمل اختلاف اللهجات وتباين مستويات الأداء الناشئة عن اختلاف السن وتفاوت التعليم وكذلك ما يشمل اختلاف بعض الألفاظ وترتيب الجمل بما

لا يتغير به المعنى المراد. هذا نص **عبدالصبور شاهين**، الذى يعود مرة أخرى لكى يصف الأحرف السبعة صفحة (٧٧) من الكتاب ذاته بـ «القراءة بالمعنى»، ويقول «إنها من روح التيسير الذى تميز به الإسلام»!! فهل زعم أحد أنه مرتد أو كافر؟ إذنْ فالواقعة مثبتة تاريخياً وواكبتها مصادمات معروفة فى التاريخ.

٣ ـ أما العبارة الثالثة التى تستند إليها صحيفة الدعوى بوصفها دليل كفر وردة هى «أن النص الثانوى هو السنة النبوية والنص الأساسى هو القرآن». وتفسير هذه العبارة على أنها تحوى أو تدل على إنقاص من شأن السنة ليس فى الواقع سوى نتاج عدم فهم المصطلحات والمفاهيم المستخدمة كما سبقت الإشارة، فكلمة «ثانوى» هنا لا تعنى ولا تشير من قريب أو من بعيد إلى أى دلالة سلبية بمعنى تافه مثلا أو لا قيمة له كما تحاول الصحفية أن توحى، وإنما هى مستخدمة انطلاقًا من مفاهيم «تحليل الخطاب وعلم النص» المشار إليها سلفًا، حيث يفرق مجال تحليل الخطاب بين «الواقعة الأصلية»، أو النص الأصلى الأوَّلى الأساسى الذى هو فى هذا السياق القرآن الكريم، وبين النصوص التالية الشارحة والمفسرة لهذا النص على أنها ثانوية بحكم كونها مبنية عليه ودائرة حوله وتتحرك باتجاهه وفى فلكه. وبما أن السنة النبوية الشريفة تدور حول تعاليم القرآن شرحًا وبيانًا وتفسيراً فهى بالنسبة إليه نص ثانوى، وهو مالا يحتمل أى مجال للبس بالنسبة لمن له أدنى صلة أو معرفة بدلالات هذه المصطلحات والمفاهيم فى مجالاتها المعرفية. وعليه فليس هناك ما يمس العقيدة أو قيمة السنة النبوية الشريفة ومكانتها، بأية صورة من الصور.

٤ ـ تنتزع الصحيفة أيضًا عبارة أخرى من سياقها يربط فيها المدعى عليه بين تصور الإمام **الشافعى** عن إطلاقية النص وشموليته وبين مفهوم «الحاكمية» فى الخطاب السلفى المعاصر، والعبارة التى تستشهد بها الصحيفة هى «هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولا دائمًا بمجموعة من الثوابت التى إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية، وليست هذه الرؤية للإنسان والعالم معزولة تمامًا عن مفهوم «الحاكمية» فى الخطاب الدينى السلفى المعاصر حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم من منظور علاقة السيد بالعبد الذى لا يتوقع منه سوى الإذعان، ولما كانت رؤية **الشافعى** تلك للعالم كرست فى واقعها التاريخى سلطة النظام السياسى المسيطر والمهيمن، فإنها تفعل الشىء ذاته فى الوقت المعاصر».

إن منطق «لا تقربوا الصلاة» لابد من أن يزيف الحقائق ويشوه المقاصد، ذلك أن العبارة واردة فى سياق موقف **الشافعى** من الاستحسان، وربط **الشافعى** الدائم بين «الاستحسان» والخلاف المكروه والتنازع»، وهو ما يعنى أن العقل مقيد تمامًا ليس من حقه أن يستحسن أو يستقبح أمراً. ومثل هذا التصور هو ولا شك الخطر على العقيدة. كما أن هذا الغياب للعقل ودوره فى الاستحسان وفى الاجتهاد ليس بعيداً عن مفهوم «الحاكمية»، كما هو فى الخطاب السلفى المعاصر، لدى **أبى الأعلى المودودى وسيد قطب** الذى أخذه عنه وغيرهما ممن يسيرون على الدرب.

إن خطورة هذا المفهوم هو أنه يلغى تمامًا من فهم الإسلام تلك المناطق الدنيوية التى تركها للعقل والخبرة والتجربة كما وردت فى قول **النبى** صلى الله عليه وسلم «**أنتم أعلم بشئون دنياكم**». فما الذى يمس العقيدة فى هذا الكلام؟ وهل هذا الكلام يمثل خطراً على العقيدة أم عدم إعمال العقل والجهل هما الخطر الحقيقى على العقيدة والأمة كلها؟

أما بقية العبارة فمقصودها ـ وفقًا لسياقها هى وليس للكيفية التى يجتزؤها بها من فى نفوسهم مرض ـ ليس على الإطلاق نفى علاقة العبودية بين المسلم والله، حاشا لله، وإنما تقصد أن مفهوم «الحاكمية» يطرح تصوراً وفهمًا ضيقًا للإسلام؛ إذ لا يعكس من علاقة الله بالعالم والإنسان إلا الجانب الخاص بالترهيب والوعيد، فى حين أن الإنسان لا يكون عبداً لله إلا باختياره هو كإنسان، كما أن الله، جل وعلا، لا يطلق لفظ العبد إلا على من آمن به واختار أن يكون عبداً له، ولهذا قال الله «من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر» .. وهو مبدأ إسلامى عظيم دون شك، يطرح تصوراً مختلفا للتصور الذى تطرحه الحاكمية لعلاقة الله بالإنسان. إن مالم يدركه المدعون هو الفرق الدلالى بين الطاعة والإذعان، فالإذعان لا يكون إلا نتاج الخوف والإجبار، أما الطاعة فأمرها مختلف، حيث هى فى علاقة المؤمن بربه وليدة حب واختيار وقبول، فشتان بين الأمرين وما يترتب عليهما من صورة للإسلام. إن القرآن الكريم كما يطرح علاقة العبودية بالمعنى السالف يطرح أيضًا علاقة «الحب» بين المؤمن وربه، وهى العلاقة المغْفَلة تمامًا فى الخطاب الدينى السائد الذى يركز فقط على عبودية الخوف والإذعان.

٥ ـ يدعى أصحاب الدعوى أن المدعى عليه لم يترك مناسبة فى كتابه الصغير للغض من النصوص وتحقيرها وتجاهل ما أتت به إلا انتهزها، وهى دعوى مطلقة على عواهنها من غير شاهد أو برهان أو تحديد لماهية هذه

النصوص. هذا فضلا عن أن هناك بوناً شاسعاً بين ما يقصده المؤلف بهذه الكلمة وبكلمة «نص» فى السياقات التى ترد فيها، وبين الكيفية التى يفهم بها، أو يريد أن يفهم بها متهموه هاتين الكلمتين، وهو ما سبق توضيحه.

٦ ـ تورد صحيفة الدعوى نصاً آخر من كتاب الإمام **الشافعى** بوصفه شاهد كفر وردة وهو «يبدأ الشافعى حديثه عن الدلالة بتقرير مبدأ على درجة عالية من الخطورة فحواه أن الكتاب يدل بطرق مختلفة على حلول لكل المشكلات والنوازل التى وقعت أو يمكن أن تقع فى الحاضر أو فى المستقبل على السواء. وتكمن خطورة هذا المبدأ فى أنه المبدأ الذى ساد تاريخنا العقلى والفكرى وما زال يتردد حتى الآن فى الخطاب **الدينى** بكل اتجاهاته وتياراته وفصائله، وهو المبدأ الذى حول العقل العربى إلى عقل تابع يقتصر دوره على **تأويل النص** واشتقاق الدلالات منه».

والمدعون يعلقون على هذا النص بأن «هذا الذى أنكره المعلن إليه على الإمام **الشافعى** إنما هو المعنى الحرفى لقوله تعالى (ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شىء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين) ـ (سورة النحل آيه ٨٩) وهو أيضاً (إكمال الدين) فى قوله تعالى (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتى ورضيت لكم الإسلام دينا) ـ (سورة المائدة، آية ٣).

كما يأخذون على المؤلف عبارة أخرى فى السياق نفسه، وهى «والشافعى حين يؤسس المبدأ ـ مبدأ تضمن النص حلولا لكل المشكلات ـ تأسيساً عقلانياً يبدو وكأنه يؤسس بالفعل إلغاء العقل» بوصفها شاهد كفر وردة.

ولا شك أن القول بخطورة هذا المبدأ الذى يؤسسه **الشافعى** لا يعنى الردة والكفر، ذلك أن الإمام **الشافعى** ليس

نصر حامد أبو زيد



إلهاً أو نبياً معصوماً لا يجوز الاختلاف معه أو مع ما يؤسسه من مبادئ إلا إذا كان هناك من يريد أن ينزله هذه المنزلة، تعالى الله عما يصفون. أما القول إن ما يؤسسه **الشافعى** هو المعنى الحرفى للآيتين فهو مغالطة صريحة ناتجة عن أن بعض الآيات يكون لفظها عاماً بينما مرادها خاصاً وهو ما يعرف بإطلاق لفظ العموم مع إرادة الخصوص، وهو ما يتطلب ما يعرف فى علم التفسير بتقييد المطلق ولا شك أن عملية تقييد دلالة مفردة أو كلمة قرآنية، كما هو معروف، يكون محكوماً بالسياق العام للنص القرآنى كله والسياق الخاص للآية التى تحوى الكلمة. وأحد المبادئ الأساسية التى تحكم عملية التفسير هنا أو تقييد الدلالة هو ألا يصطدم التفسير مع هذا السياق العام أو يتناقض مع سياق الآية ذاتها، وهى أمور يعرفها كل دارس نبيه لعلوم التفسير. ولا شك أن حمل آية سورة النحل «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شىء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» على دلالة العموم والإطلاق هو ما يمثل إساءة صريحة وخطيرة للقرآن، ذلك أن التسليم بحمل عبارة «لكل شىء» على معناها الحرفى، بحيث تعنى أن القرآن يحوى حلولا لكل المشكلات أو النوازل التى وقعت أو يمكن أن تقع فى

الحاضر والمستقبل، وهو الذى يضع القرآن موضع الطعن والتشكيك من قبل أى أحد يريد هذا. بل ويعطى فرصة لكل خصم ورافض للقرآن أن يتساءل: أين هو تبيان القرآن لحل مشكلة الانفجار السكانى أو أزمة المواصلات ومشكلات استصلاح الأراضى أو تفشى مرض السرطان.. إلخ، وهى مشكلات دون شك غير مطالب القرآن بتقديم حلول لها إلا أن حمل الآية على هذا التفسير يفضى إلى هذا المأزق السخيف.

ذلك إنما ينتج عن عدم فهم الآية فى سياق النص القرآنى كله، ذلك أن فهمها فى ظل هذا السياق لا يجعل أحداً يطالب القرآن بما لم يعلن القرآن مسئوليته عنه. لقد كرم القرآن العقل مثلما كرم الله الإنسان بالعقل وجعله محاسباً عن كيفية استخدامه لهذا العقل، ولذا جعله أيضاً هو المسئول عن حل ما يواجهه من مشاكل.. وأتت السنة الشريفة لتؤكد ذلك حين قال الرسول صلى الله عليه وسلم: «أنتم أعلم بشئون دنياكم» فلم يدّع القرآن أنه كتاب فى الطب أو الميكانيكا أو الذرّة، وإنما هو كتاب الله الذى يحمل رسالته للإنسان، ومن ثم فهو كتاب عقائد وعبادات يحدد أطر تعامل للإنسان وسعيه فى العالم انطلاقاً من هذه العقائد. وإذن يكون تبيان كل شىء عائداً على كل شىء من هذه الأشياء تحديداً، وليس هكذا على إطلاق الأشياء، وإلا أسأنا إلى أنفسنا. وكذلك معنى «الإكمال» فى آية سورة المائدة إذ يقول تعالى «اليوم أكملت لكم دينكم» فالإكمال هو إكمال للدين، وليس لشىء سواه، فلم يقل أكملت علومكم أو معارفكم أو شئون دنياكم، حاشا لله عما يفهمون.

٧ـ تجتزئ صحيفة الدعوى كشأنها المستمر عبارة أخرى من سياقها فى كتاب «مفهوم النص» وتوردها بوصفها شاهد كفر، دون أن تشير أية إشارة إلى سياقها أو دلالتها فى موضعها من

الكتاب، أو حتى تكلف نفسها عناء إكمالها بما يسبقها أو يلحقها ذلك قصداً للتمويه والتعمية. والعبارة هى «الإسلام دين عربى»، هكذا توردها الصحيفة متهمة صاحبها بمناقضة آيات القرآن التى تشير إلى أن الإسلام موجه للبشر كافة، وهو الأمر الذى لم ينقضه صاحب العبارة بكلمة واحدة أو حرف واحد فى كل ما كتب، ولكن هكذا يكون التشويه واقتطاع الكلام وتحريفه عن مقاصده، وإلا فكيف يدين ويتهم دون تزييف من يريد الإدانة والاتهام من غير بينة. والعبارة لا ترد هكذا فى الفراغ، وإنما تأتى فى سياق الحديث عن تحديد مفهوم العروبة، وأن مفهوم العروبة لا يقوم على الجنس أو العرق بمعناه العنصرى، خصوصاً وأن النقاء العرقى الخالص وهم، وإنما يقوم فى الأساس على مفهوم الثقافة من لغة ودين وتراث مشترك. والعبارة فى صورتها المكتملة كما هى فى نص الكتاب هكذا «ومن منظور الثقافة فالإسلام دين عربى، بل هو أهم مكونات العروبة وأساسها الحضارى والثقافى» (مفهوم النص صفحة (٢٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، فالعبارة لا تحتاج أن يترجم عنها أحد وإنما تشرح نفسها بشكل غاية فى الوضوح لمن أراد أن يفهم، فهى تقول باختصار وبتكرار لما فيها إن الإسلام هو الأساس الثقافى والحضارى للعروبة، وهو ما لا يحتمل لبساً أو مغالطة.

لكن صحيفة الدعوى تقتطع هذا الجزء من العبارة غير المكملة الواردة أصلا فى متن الكتاب وتقرنه إلى عبارة أخرى وردت فى هامش الكتاب، وليس فى متنه، لتوهم بما تريد أن توهم به من مناقضة للآيات التى تشير إلى كونية الرسالة. وعبارة الهامش هى «إن الفصل بين العروبة والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية أولها عالمية الإسلام وشموليته من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم». إن إيراد عبارة الهامش إلى جوار عبارة المتن على هذا النحو يوهم بما تحاول الصحيفة الإيهام به من مناقضة، فى حين أن السياق خلاف ذلك تماماً، ذلك أن المتن الذى تمثل هذه العبارة هامشاً له يقول «فإذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تبدد ذلك الوهم الزائف الذى يفصل بين العروبة والإسلام» (مفهوم النص، صفحة ٢٥ ـ ٢٦)، وهو ما يعنى أن الكلام منصب على أولئك الذين يفصلون بين العروبة والإسلام ومناقشة هذا الفصل وتبين دوافعه، التى قد تكون خيرة تماماً، إلا أنها غير صحيحة من منظور علم الحضارة بمعنى أن إثبات عالمية الإسلام لا يعنى فصله عن سياقه التاريخى العربى الذى نشأ فيه كما لا يعنى نزع العروبة عن الإسلام، بدليل ما يرد فى بقية الهامش الذى اجتزأته أيضاً صحيفة الدعوى دون أن تكمله حيث يقول المؤلف فى الهامش نفسه: «العالمية والشمولية وفى آية ظاهرة لا يجب أن تنكر الأصول التاريخية للظاهرة بما تتركه من ملامح وسمات تظل ملازمةللظاهرة ولا تنفصل عنها» (مفهوم النص صفحة ٢٦) أى أن إثبات العالمية للإسلام لا يعنى إهدار عروبة الإسلام، وإلا كيف يفهم الإسلام تاريخيا وثقافياً وهو أساساً باللغة العربية، ونشأت كل علوم الثقافة العربية حوله، ثم هل يؤدى المسلمون من غير العرب عباداتهم بغير العربية؟

هذا من ناحية، أما من ناحية ثانية وهى ناحية على جانب مهم من الخطورة فى دعوى أولئك الذين يسعون إلى الفصل بين العروبة والإسلام انطلاقاً من دعوى العالمية، هو أنهم يحكمون معياراً واحداً فقط فى النظر إلى أبناء التاريخ الواحد والمجتمع الواحد وهو المعيار الدينى، دون ما سواه من معايير ثقافية ولغوية وتاريخية، وهو منظور له خطره دون شك على وحدة الوطن وعلى تاريخ الأمة. والمقصود إذن هو أن فهم الثقافة العربية لا يمكن أن يتم بمعزل عن الإسلام بوصفه أهم مكون من مكونات العروبة، مثلما أن فهم الإسلام لا يمكن أن يتم بمعزل عن الثقافة العربية، وهو أمر لا يتناقض على الإطلاق مع كون الإسلام رسالة للعالمين.

٨ ـ تقتطع صحيفة الدعوى نصاً آخر من كتاب «مفهوم النص» يقول «إن النص فى حقيقته وجوهره منتج ثقافى، والمقصود بذلك أنه تشكل فى الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاماً، وإذا كانت هذه الحقيقة تبدو بديهية ومتفقاً عليها، فإن الإيمان بوجود ميتافيزيقى سابق للنص يعود لكى يطمس هذه الحقيقة البديهية ويعكر ـ من ثم ـ إمكانية الفهم العلمى لظاهرة النص» ثم تعقبه بنص آخر مقتطع من بحث «إهدار السياق فى الخطاب الدينى» يقول «يتم فى تأويلات الخطاب الدينى للنصوص الدينية إغفال مستوى أو أكثر من مستويات السياق لحساب الحديث عن نص يفارق النصوص الإنسانية من كل وجه، إن التصورات الأسطورية المرتبطة بوجود أزلى قديم للنص القرآنى فى اللوح المحفوظ باللغة العربية لا تزال تصورات حية فى ثقافتنا». ثم تعلق على النصين بأن المعلن إليه يرى أن «إعجاز القرآن بهذا المعنى أسطورة وكونه كلام الله أسطورة».

وهى صورة أخرى من صور الخلط والتحريف، لأن لا هذين النصين ولا سواهما قصد فيهما أن كلام الله أسطورة وأن إعجاز القرآن أسطورة وإنما المقصود ببساطة شديدة وكما يرد مباشرة بعد النص الأول الذى اقتطعته الصحيفة قصداً للإرباك والتشويش، هو «أن الإيمان

بالمصدر الإلهى للنص أمر لا يتعارض مع تحليل النص، من خلال فهم الثقافة التى ينتمى إليها، (مفهوم النص صفحة ٢٧)، وهنا ينبغى التنويه بالفرق بين الإيمان بالوجود الميتافيزيقى السابق للنص وبين الإيمان بالمصدر الإلهى للنص، وهو فارق وفرق مهم، فالإيمان بالوجود الميتافيزيقى السابق هو الذى يدخل فى حيز الأسطورة التى ترد لدى المتصوفة من أن القرآن مكتوب فى اللوح المحفوظ باللغة العربية، وكل حرف من كلماته فى حجم جبل يسمى جبل «قاف». وجبل «قاف» هذا الجبل أسطورى يحيط بالأرض من كل جهة، وهى تصورات فضلا عن وجودها لدى المتصوفة موجودة فى وعى كثير من العامة.

القول إذن بأن النصين يعنيان أن إعجاز القرآن أسطورة وأن كلام الله أسطورة ليس سوى ادعاء باطل وفهم مغرض ومتربص، بل إن مقصود النصين، على العكس من هذا تماماً، هو إزاحة وإزالة التصورات الخرافية الضارة حول القرآن والإسلام سعياً لتنقية العقيدة مما يضفيه بعضهم عليها من تشويش وخرافات، وتأسيساً لها على دعائم العقل والفهم العلمى السليم. فكيف يكون هذا هو القصد والمسعى ويقلب على هذا النحو الغريب فى فهم المقاصد والنوايا؟! ورأى

نصر حامد أبو زيد



المؤلف فى إعجاز القرآن موجود بكامله فى الفصل الخاص بالإعجاز فى كتاب «مفهوم النص» لمن يريد أن يفهم فهماً موضوعياً.

٩ ـ تقول الصحيفة فى القسم الثالث «لم ينف المعلن إليه شيئاً من تكفيره ـ على كثرته ـ بل لعله رضى به واستراح إليه، بحسبانه معبراً عن عقيدته وجوهر فكره، الأمر الذى يرقى إلى الإقرار منه بما وصم به»، وهو ادعاء آخر صريح يتجاهل الوقائع ويزيف الحقائق حيث فند المعلن إليه هذه الأباطيل المنسوبة إليه فى مقالين نشر الأول فى الأخبار بتاريخ ٢٥ / ٦ / ١٩٩٣ تحت عنوان «أبو زيد يرد على البدراوى»، ونشر ثانيهما فى الأهرام بتاريخ ٤ / ٨ / ١٩٩٣ تحت عنوان «الإسلام بين الفهم العلمى والاستخدام النفعى». وللأسف فإن تلك المقالات التى كفرت المعلن إليه كما تشير صحيفة الدعوى، لم تعن نفسها بفهم أعماله وكانت سباً علنياً مقذعاً.

١٠ ـ تنص عريضة الدعوى فى القسم الرابع على أن «المعلن إليه قد ارتد عن الإسلام طبقاً لما استقر عليه القضاء وأجمع عليه الفقهاء» تأسيساً على أن «الردة شرعاً هى إتيان المرء بما يخرج به عن الإسلام، أما نطقاً أو اعتقاداً أو شكاً ينقل عن الإسلام، ومن أمثلة ذلك فيما ذكره العلماء جحد شىء من القرآن أو القول بأن محمداً صلى الله عليه وسلم بعث إلى العرب خاصة، أو أنكر كونه مبعوثاً إلى العالمين، أو القول بأن الشريعة لا تصلح للتطبيق فى هذا العصر، أو تطبيقها كان سبب تأخر المسلمين، أو أنه لا يصلح المسلمين إلا التخلص من أحكام الشريعة، كما قضى بأن من استخف بشرع النبى صلى الله عليه وسلم فقد ارتد بإجماع المسلمين».

وحيث إن المعلن إليه لم يقترف أى موجب من تلك الموجبات للردة فى ضوء ما تم توضيحه، فإن هذه الدعوى تكون باطلة شكلا وموضوعاً. ■



نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد

مـــذكـــرة دفـــاع (١)

خـــليل عـــبـــد الكـــريم



محكمة الجيزة الابتدائية للأحوال الشخصية

للمسلمين المصريين الولاية على النفس

فى الدائرة / ١١ شـرعى كلى الجيزة

مذكرة أولى

بأقوال الدكتور / **نصر حامد أبو زيد** والدكـتـورة / **إبتـهـال يونس** مـدعى عليهما ضد :

الأستاذ / **محمد صميدة عبد الصمد** المحامى وآخرين مـدعين فى القضيـة رقم ٥٩٩١ لسنة ١٩٩٣ المحدد لنظرها جلسة ٢٥ / ١١ / ١٩٩٣ .

أولا : الدفع بعـدم انعـقـاد الخصومة لعدم الإعلان صحيحاً فى المدة القانونية :

قـام الأسـاتذة المدعـون بإعـلان عريضة دعواهم إلى المدعى عليهم يوم ٢٥ / ٥ / ١٩٩٣ وذلك علـى مـحل إقامتهم الكائن بمدينة «٦ أكتوبر» كما ورد بالعريضة. ولغيـابهم وغلق السكن أُعلنا فى مواجهة مأمور قسم الهرم فى حين أن الموطن المذكـور يقع دائرة قـسم «٦ أكتوبر» والمادة/ ١١ من قانون المرافعات أوجبت على المحضرين أن يسلموا ورقة الإعلان فى ذات اليوم إلى مأمور القسم الذى يقع موطن المعلن إليه فى دائرته. وقد استقر قضاء محكمة النقض على أن تسليم ورقـة الإعـلان إلى جهـة الإدارة غير التى يقيم فى دائرتها المراد إعلانه يجـعل الإعـلان باطلا ولا يرتب أى أثر قانونى.

«لا يكون الإعـلان صحـيحًا إلا إذا سلمت صورته إلى العمدة أو شيخ البلد الذى يقع مـوطن المطلوب إعـلانه فى دائرته وإذن فمتى كان الحكم المطعون فيه إذ قضى بعدم قبول استئناف الطاعن شكلا تأسـيسًا على أن إعـلان الحكم الابتدائى إليه قد وُجه إلى شيخ العزبة التى لا يقيم فيها هو إعلان صحيح قد أقـام قضـاءه على مـجـرد القـول بأن العـزبة التى تسلم شيـخـها الإعـلان تابعـة للبلدة الكـائن بـهـا مـوطن الطاعن فـإنه يكون قـد أخطأ تطبـيق القانون».

نقض ١١ / ٤ / ٥١ مجموعة القواعد القانونية فى ٢٥ سنة الجزء الأول ص / ٢٢٧ قاعدة / ١٧.

أورد هذه القاعدة القانونية التى تضمنها حكم النقض المذكور الأستاذان/ عز الدين الديناصورى والمحامى حامد عكاز فى كتابهما «التعليق على قانون المرافعات» ص/ ٥٣ - الطبعة الثانية - ١٩٨٢.

كما أورده الأستاذان/ حسن الفكهانى وعبد المنعم حسنى فى «الموسوعة الذهبية للقواعد القانونية التى قررتها محكمة النقض المصرية منذ إنشائها عام ١٩٣١ - الإصدار المدنى - الجزء الثانى القاعدة القانونية رقم ١٩٨٠ - صفحة ١٠٥٥ - الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ - إصدار الدار العربية للموسوعات».

وقد وردت هذه القاعدة تحت عنوان:

تسليم صورة الإعلان إلى شيخ البلد الذى لا يقع موطن المعلن إليه فى دائرته يجعل الإعلان باطلا.

كما وردت القاعدة القانونية المؤسسة على حكم محكمة النقض فى القاعدة القانونية رقم / ١٧ - ص / ٢٢٧ من الجزء الأول من مجموعة القواعد القانونية التى قررتها محكمة النقض - الدائرة المدنية منذ إنشائها ١٩٣١ حتى ٢١ / ١٢ / ١٩٥٥ - الدائرة المدنية - الجزء الأول - المكتب الفنى بمحكمة النقض - الطبعة الأولى.

إذن هذا مستقر ومتواتر ولا يخلو منه مرجع قانونى رصين.

وفى الحكم المذكور نجد أن محكمة النقض قد خطأت محكمة الاستئناف العليا لأنها أجازت إعلانًا سلمه المحضر إلى شيخ بلدة لا يقيم بدائرتها المراد إعلانه ووضحت ذلك الخطأ بمخالفة القانون.

نصر حامد أبو زيد



والمدعى عليهما الدكتور / نصر والدكتورة / إبتهال كما ورد بعريضة افتتاح الدعوى يقيمان بدائرة قسم ٦ أكتوبر، وصورتا العريضة سامتا إلى قسما الهرم حيث لا يقيم بدائرته المدعى عليهما ومن ثم فيكون إعلانهما بعريضة الدعوى باطلا إذ خالف صحيح القانون.

والمدعى عليهما حضرا أمام عدالة المحكمة بجلسة ٤ / ١١ / ١٩٩٣ أى بعد «٥ أشهر ونصف» من تاريخ قيد الدعوى ومن ثم وطبقًا لنص المادة / ٧٠ من قانون المرافعات فإنهما يطلبان اعتبار الدعوى كأن لم تكن نظراً لعدم تكليفهما بالحضور تكليفًا صحيحاً خلال «٣ أشهر» من تقديم الصحيفة إلى قلم الكتاب. وذلك راجع إلى فعل الأساتذة المدعين لأنهم عندما تسلموا أصل الصحيفة وجدوا أن صورتها سلمت إلى قسم الهرم وليس ٦ أكتوبر. وهم أساتذة محامون يعلمون أن هذا خطأ قانونى واضح كان يتعين عليهم تصحيح هذا الخطأ فى خلال «٣ أشهر» المنصوص عليها فى المادة / ٧٠ مرافعات وإذا لم يفعلوا فإن المدعى عليهما يطلبان الحكم باعتبار الدعوى كأن لم تكن.

ومن حصيلة جميعة بطلان إعلان تسليم الصور إلى قسم الشرطة الذى يقيم فى دائرته المدعى عليهما مع مضى «٣ أشهر» من وقت رفع الدعوى دون تكليفهما تكليفاً صحيحاً. من مجموع هذه الأمور لا تكون الخصومة قد انعقدت وأصبح الدفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم الإعلان صحيحاً فى المدة القانونية قائماً على سند قويم من القانون.

ثانيا: الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائيًا بنظر الدعوى لأن المحكمة لا تختص ولائيًا بالحكم على مواطن بصحة إسلامه أو ردته:

حتى تقضى عدالة المحكمة بالتفريق وهو طلب الأساتذة المدعين يتعين عليها أن تحكم بردة الزوج (المدعى عليه الأول) ولا يوجد نص فى القانون المصرى ولا فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية يجيز لأى محكمة أن تقضى بصحة إسلام مواطن أو كفره أو ردته.

والأحكام التى صدرت من دوائر الأحوال الشخصية بالتفريق كانت فيها ردة الزوج ثابتة بطريقة لا تدع مجالا للشك مثل اعتناق مذهب البهائية:

المبدأ رقم / ١٠ - صفحة / ٥٤٢ من كتاب مبادئ القضاء الشرعى فى ٥٠ عام للأستاذ/ أحمد نصر الجندى القاضى (المستشار فيما بعد) طبعة دار الفكر العربى.

وهو حكم أصدرته المحكمة الشرعية لمحافظة / سيناء فى ١٤ / ١٢ / ١٩٤٤ فى القضية ١٦ لسنة ١٩٤٤ أو أن يقر زوج بعد إسلامه أنه على غير دين بالمبدأ / ١١ صفحة / ٥٤٥ من المرجع السابق).

وهو حكم صادر من محكمة أبو تيج الشرعية فى القضية ١٣٧ لسنة ١٩٣٧

فى ١٣ / ٣ / ١٩٤٦ أو فى حـــــالة مسيحى أسلم ثم رجع إلى المسيحية ـ المبـدأ رقم / ٩ص / ٥٤٠ من المرجع السابق وهو حكم أصدرته محكمة شبرا الشرعية فى القضية ١٤٤٩ لسنة ١٩٣٩ .

فـفى هذه الحـوال ردة الزوج كـانت ثابته ثبوتاً قاطعاً لا شك فيه ولم تتعرض أى من هذه المحـاكم إلى عـقيـدة الزوج لأن عقيدته كانت أمامها واضحه فهو إما بهـائى وإمـا مـسـيـحى أسلم ثم عـاد إلى مسيحيته أو مسلم أعلن ذاته أنه لا يدين بأى دين من الأديان.

أما أن يؤتى بمسلم يشهد أن لا إله إلا الله وأن مـحـمداً رسول الله ثم يطعن فى إسلامـه تـوصـلا إلى التـفريق بينه وبين زوجته فهذا غير صحيح لا فى الشرع ولا فى القانون ولا يقال دفعاً لذاك إن المدعى عليه الأول صدرت منه كتابات يفهم من قـراءتهـا أنهـا خـروج على الإسـلام لأن فـهـوم الناس تتـفـاوت، فـمـا يراه واحد خروجاً يرى فيه الآخر غير ذلك.

ولقـد قـال الإمـام **على** (كـرم الله وجهه): **«إن القرآن حمال أوجه»** أى تـختلف مـدارك الناس فى فـهـمـه وتـأويله ولله المثل الأعلى.

فقد ضـرب الله لنوره مـثـلا بالمشكاة نقول إذا كـان كـلام الله جل شأنه يحـمل عدة تأويلات وهذا مـا حدث بالفعل على طول التـاريخ الإسـلامى فـإنه من باب أولى تـختلف العقول فى التأويل بالنسبة لقـول البـشـر. وإذا كـان كـلام الله (جل شـأنه) يـتـسم بـالكمـال المطلق ومـع ذلك يتسع لتأويلات متباينة فإن كلام البشر الذى يـعـتـوره النـقـصـان من باب أولى يحتمل ذلك وزيادة. ولا عبرة برأى فلان أو برأى عـلان من المشيـخـة أو الدكـاترة فهم بشر وليسوا بمعصومين ولا قـداسة لرأيهم فقد قال الإمام الأعظم **أبو حنيفة النعمان** شيخ المذهب عن التابعين وهم من هم، ذلكم الجـيـل الثـالث الذين رأوا الصحابة رضوان الله عليهم وتتلمذ عليهم وعنهم تلقـوا العلم الشـريـف هؤلاء قـال عنهم **أبو حنيـفـة** نور الله قـبـره (هم رجـال ونحن رجـال) أى لا عـصـمـة ولا قدسانية لهم.

وقـال الإمـام / **مـالك** شيخ المالكية رضى الله عنه:

«كل شخص يؤخذ منه ويرد عليه إلا صاحب هذا المقـام وأشـار إلى الحـضـرة النبـوية الشـريفـة ومـعنى عـبـارته : إن العصمة للرسول الأعظم وإنه هو المعصوم فقط وإن ما عداه يؤخذ من كلامـه ويرد عليه.

ونخلص من ذلك إلى أن المشـيـخـة والدكـاترة الذين استـشـهـد بهم الأساتذة المدعـون لإثبـات خـروج المدعى عليـه الأول عن أحكام الإسـلام ليـست دليـلا على ذلك. والطريق مـقطوع أمـام عـدالة المحكمـــة الموقـــرة عن بحث عـــقـــائد المتقاضين والتفتيش فى قلوبهم.

ولقد استقرت أحكام المحاكم الشرعية ومن بعدها دوائر الأحوال الشخصية على أنه: المعـمـول عليـه بين العلمـاء أنه لا يفتى بكفر مسلم أمكن حمل كلامـه على محمل حسن أو كان فى كفره خلاف .. وخطورة هذا الموضـوع تتضح من تحرج الأئمة من الفقهاء من الإفتاء بتكفير أى مسلم حتى إن صـاحب البـحر رضى الله عنه ألزم نفسه ألا يفتى بشىء من ذلك.

إذ إن الإسـلام الثـابت لا يزول بـالشك بل هو يعلو ولا يعلى عليــه لأنه الحق والكفـر شىء عظيم لا يـصـار إليـه إلا إذا حصل ما يؤكد وقوعه من غير شك.

القـضـيـة رقم / ٤٠١ / ٣١ / طنطا فـــى ٢ / ٤ / ٣٧ ـ ص / ٣٧٥ مــــن المرجع السابق.

وفى حكم آخـر أصـدرته مـحكمـة أشمون الشرعية فى القضية ١٣٥٧ لسنة ٣٢ فى ٢٨ / ١٠ / ١٩٣٣ حكم قـضى أنه:

«مـا يشك أنه ردة لا يحكم بهـا إذ الإسـلام الثـابت لايزول بالشك على أن الإسلام يعلو وينبغى للعالم إذا رفع إليـه هذا ألا يبادر بتكفير أهل الإسلام...»

وفى الفتاوى الصغرى:ـ الكفر شىء عظيم فـلا أجـعل المؤمن كـافـراً مـتى وجدت رواية أنه لا يكفر.

وفى الخلاصة وغيرها :ـ إذا كان فى المسألة وجوه توجب التكفير ووجه يمنعه فـعلى المفـتى أن يميل إلى الوجـه الذى يمنع التكفير تحسناً للظن بالمسلم».

وفى التنارخانية: «لا يكفر بالمحتمل لأن الكفر نهاية العقوبة فيستدعى نهاية فى الجناية ومع الاحتمال لا نهاية.

المرجع السابق ص / ٥٤٠ ـ ويختتم الحكم المذكـور حيثياته بالعبارة الرائعة الآتية ـ

«تلك نـصـوص الأجـلاء من الحنفـيـة يرى المطلع عليهـا أنهم فهموا روح الدين الإسلامى فهماً صحيحاً».

ونحن نقول : إن هذا هو مسلك الأئمة الأجلاء من السلف الصـالح رضـوان الله عليهم فما بالنا نرى الخلف يعدل عن هذا النهج القويم ويسارع إلى تكفير المسلم.

فـإذا قـال الأسـاتذة المدعـون أن سند دعواهم هو الفقـة الحنفى الذى يلجأ إليـه قـاضى الأحـوال الشـخصـية إذا لم تسعفه نصـوص القـوانين، قلنا لهم إن الفـقــه الحنفى يمنع الحكم على مسلم بالكفر ثم الردة على مجـرد الظنون والاحـتـمـالات وعلى أقوال (أو كتـابات) تحـتمل عـديداً من التـأويلات والتفسيرات، لأن الإسلام هو الذى يعلو ـ وليس من روح الإسـلام التسرع فى تكفير المسلمين.

وهكذا يبين لعدالة المحكمة أن الدفع الثانى بعدم اختصاص المحكمة ولائيًا بنظر الدعوى يقوم على سند قويم من الشريعة الإسلامية وبالأخص الفقه الحنفى ثم القانون الوضعى.

ثالثا : الدفع بعدم جواز طلب المدعين إدخال الأزهر:

قام الأساتذة المدعون بإدخال الأزهر ممثلا فى فضيلة شيخه (لإبداء الرأى الشرعى فى أقوال د / **نصر** المدعى عليه الأول).

والمدعى عليهما يدفعان بعدم جواز إدخال الأزهر بالأسباب الآتية:

أولا : ـ المادة / ١١٧ مرافعات هى التى حددت اختصام الغير فى الدعوى ونصها: «للخصم أن يدخل فى الدعوى من كان يصح اختصامه فيها عند رفعها» فهل الأزهر مما تنطبق عليه عبارة من كان يصح اختصامه فيها عند رفعها.

شراح قانون المرافعات عرفوا اختصام الغير فى الدعوى أنه تكليف شخص بالدخول فيها والغرض من ذلك هو:

١ ـ إما الحكم عليه بذات الطلبات المرفوعة بها الدعوى الأصلية أو بطلب يوجه إليه خاصة.

٢ ـ أن يكون الحكم حجة عليه حتى لا يجحد هذه الحجية بمقولة إنه لم يكن طرفاً فى الدعوى.

٣ ـ إلزامه بتقديم واقعة منتجة فى الدعوى تحت يده.

(انظر على سبيل المثال فى شرح هذه المادة كتاب التعليق على قانون المرافعات ص / ٣٢٢ مرجع سابق ذكره).

نصر حامد أبو زيد



ومن الواضح أن الأساتذة المدعين لا يبغون أن يحكم على الأزهر بطلباتهم الأصلية ولا أن يكون الحكم الصادر فيه حجة عليه ولا توجد ورقة مشتركة بينهم وبين الأزهر يلزم بتقديمها طبقًا لنص المادة / ٢٠ إثبات وهكذا نرى أن شروط إدخال الغير أو اختصامه غير متحققة فى جانب طلب إدخال الأزهر.

ثانيا : ـ ولا يجدى الأساتذة المدعون فتيلا التمسك بنص المادة / ١١٨ مرافعات وذلك أيضًا للأسباب الآتية:

١ ـ الحق الذى ذكرته المادة المذكورة قاصر على المحكمة وحدها ولا ينصرف إلى أطراف الدعوى بأى حال من الأحوال. وهذا ما استقرت عليه أحكام النقض وشارح قانون المرافعات هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا الحق ليس مطلقًا بل هو مقيد بأن يكون من ترى المحكمة إدخاله وثيق الصلة بالدعوى كأن يكون مختصًا فيها فى مرحلة سابقة أو تربطه بأحد خصومها رابطة تضامن أو حق أو التزام لا يقبل التجزئة أو أن يكون وريثًا مع أصل طرفيها أو شريكاً له على الشيوع أو أن يصيبه ضرر مؤكد من قيام الدعوى والحكم الذى يصدر فيها مع وجود دلائل قوية على تواطؤ أو غش أو تقصير من جانب أحد طرفيها فى عدم إدخاله فتتلاشى المحكمة ذلك بأن تأمر بإدخاله.

وهذه أمثلة نخلص منها إلى ضرورة وجود رابطة قوية بين من تأمر المحكمة بإدخاله وواقعات الدعوى وواضح أن الأزهر لا يقوم فى حقه أى فرض من هذه الفروض.

ثالثا : ـ القانون المصرى لا يعرف إدخال خصم فى الدعوى ليبدى رأيه والأساتذة المدعون ينقصهم السند القانونى فى طلب إدخال الأزهر فلا قانون المرافعات ولا قانون الإثبات يجيز لهم هذا الطلب ولعلها السابقة الأولى فى تاريخ القضاء فى مصر أن يُطلب خصم إدخال أجنبى فى الدعوى لإبداء رأيه.

رابعًا : ـ قانون إنشاء الأزهر والتعديلات التى طرأت عليه بعد ذلك ليس فيه نص يجيز حضوره فى القضايا لإبداء رأيه. ونحن نطلب من الأساتذة المدعين أن يدلونا على نص فى قانون الأزهر وتعديلاته ليخولوا له لإعلان الأزهر لإبداء رأيه.

خامسًا : ـ ومع التمسك بالأسباب الأربعة المدونة بعاليه فى نطاق هذا الدفع فإن المدعى عليهما يدفعان من داخل هذا الدفع ببطلان الإدخال لأنه جاء مجهلا إذ كما ورد فى الطلب الختامى للإعلان (وذلك لإبداء الرأى الشرعى فى أقوال المدعى عليه المبينة فى هذا الإعلان وفى غيرهما مما ضمنه كتبه سالفة البيان) وبقراءة ما جاء بإعلان طلب الإدخال نجد الأساتذة المدعين قد اجتزءوا بعض العبارات التى وردت فى كتاباته وقطعوها من سياقها وذلك على طريقة من لا يؤدى الصلاة المفروضة بحجة أنه ورد بالآية الكريمة (ويل للمصلين).

أما عن الكتب فقد جاءت أيضًا مجهلة إذ ما هو المقصود بالكتب سالفة البيان؟ فالأساتذة المدعون يعترفون فى / ص / ٢ بأن د / **نصر حامد أبو زيد** (وقد أصدر عدة كتب وأبحاث) ثم اقتصروا على «٣٠ كتب منها - فهل رأى الأزهر يكون مستكملا ووافياً بالغرض إذا اقتصر على «٣٠كتب» من كتب المدعى عليه وأبحاثه التى تربو على ٦٠ ما بين كتاب وبحث ودراسة ومقال علمى؟

وهل يكون رأى الأزهر كذلك وافياً إذا اقتصر على الفقرات المنتزعة من سياقها والتى وردت بإعلان طلب الإدخال وبعريضة الدعوى؟

وهل يكون من تكليف ما لا يطاق طلب الأزهر قراءة كل الإنتاج العلمى الذى صدر من د / **نصر حامد أبو زيد** منذ اشتغاله بالتدريس بالجامعة لما يقرب من ربع قرن؟

نخلص من كل ذلك إلى الآتى:

فى خصوصية هذا الدفع بالإضافة إلى افتقار طلب إدخال الأزهر إلى السند القانونى الذى يؤازره، فإنه ذاته قد اتسم بالتجهيل والقصور مما يسمه بالبطلان فى ذاته، أى حتى لو كان هذا الطلب يتفق وصحيح القانون وهذا مجرد فرض جدلى، فإنه قد شابه عيب بداخله وهو التجهيل والقصور.

رابعاً عن الموضوع:

المدعى عليهما يلتمسان من عدالة المحكمة الموقرة أن تتفضل مشكورة بالحكم فى الدفوع الثلاثة المبينة صدر هذه المذكرة وهما يحتفظان لنفسيهما بالحق فى الدفاع الموضوعى بعد ذلك

بناء عليه:

ومع حفظ كافة الحقوق الأخرى بسائر أنواعها:

يلتمس المدعى عليهما د / **نصر حامد أبو زيد** ود/ **إبتهال يونس** من عدالة المحكمة الموقرة:

أصليًا: - صدور الحكم بقبول الدفوع المبينة بصدر هذه المذكرة والحكم بها مع إلزام الأساتذة المدعين المصروفات والأتعاب.

واحتياطيًا: يحتفظان لنفسيهما بالحق فى تقديم الدفاع الموضوعى فى حينه وإذا لزم ذلك. ■

وكيل المدعى عليهما

خليل عبد الكريم

المحامى

بتوكيل عام رسمى ٧٥٦٦ هـ لسنة ١٩٩٣

توثيق الجيزة النموذجى



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع (٢)

خليل عبد الكريم



محكمة الجيزة الابتدائية للأحوال الشخصية للمسلمين المصريين (الولاية على النفس)

الدائرة/ ١١ شرعى كلى الجيزة

مذكرة ثانية

بأقوال الدكتور/ **نصر حامد أبو زيد** والدكتورة/ **إبتهال يونس** مدعى عليهما.

ضد

الأستاذ/ **محمد صميدة عبد الصمد** المحامى وآخرين.

مدعين

فى القضية رقم ٥٩٩١ لسنة ١٩٩٣ المحدد لنظرها جلسة ١٦/١٢/١٩٩٣ .

المدعى عليهما يتمسكان بالدفوع التى قدموها فى مذكرتهما الأولى بجلسة ٢٥/ ١١/ ١٩٩٣ ويضيفا الآتى:

أولا - الدفع بعدم قبول إحالة الدعوى للتحقيق لإثبات خروج المدعى عليه الأول على أحكام الإسلام فى أبحاثه:

هذا الطلب أثبته الأستاذ المدعى الأول فى محضر جلسة ٤/١١/١٩٩٣ .

وبداية نقرر أن خروج أى مسلم على أحكام الإسلام لا يعنى ردته.

فإذا خالف مسلم حكم الإسلام فى شرب الخمر وشربها أو حكم الإسلام فى الربا فتعامله به أو حكمه فى الزنا فزنى، كل هذه الأفعال لا تخرج مرتكبها عن الإسلام ولا تجعله مرتداً كل ما فى الأمر أن شارب الخمر والزانى يوقع عليهما الحد المقرر شرعًا، وآكل الربا عليه عقاب أخروى - ولم يقل أحد لا من فقهاء المسلمين ولا من عامتهم مثل الأستاذ المدعى الأول أن خروج مسلم عن أحكام الإسلام يجعله مرتداً.

هذه واحدة

أما الأخرى: فإن الأساتذة المدعين يطلبون التفريق بين المدعى عليهما كزوجين ومن البدهيات فى قانون الإثبات أن ما يطلب أحد الخصوم إثباته:

«أ» وقائع متعلقة بالدعوى.

«ب» جائز قبولها - (م/ ٤ من ق الإثبات)

والمدعى الأول لم يطلب إثبات وقائع على الإطلاق ومن ثم فلا داعى لخوض فيما إذا كانت متعلقة بالدعوى ومنتجة فيها أم لا، بل هو يطلب على ما فهمناه إثبات تفسير لما جاء فى أبحاث المدعى عليه الأول، وبحسب تعبير الأستاذ المدعى الأول من خروج على أحكام الإسلام - وهذا ما لا ينطبق عليه الشرط الثانى وهو جواز القبول - إذ معنى ذلك هو الحكم على عقيدة المدعى عليه الأول وعلى نيته فيما كتب وهذا مما لا يجوز إثباته بأى حال من الأحوال - وسبق أن قلنا إنه لا يوجد قانون فى جمهورية مصر العربية يجيز لأى محكمة أن تفتش عن عقيدة أى مواطن وتشق عن صدره وتبحث عن نيته.

إذن المطلوب إحالته على التحقيق لا هى وقائع ولا هى متعلقة مما يجوز إثباته قانوناً. ومع أن الأساتذة المدعين بهذا الطلب قد تعدوا الحدود المرسومة لهم كأطراف فى الدعوى وحتى مع كونهم محامين فإن ذلك لا يجيز لهم تعدياً، مثل أى متقاض آخر.

والتعدى هنا يتمثل فى محاولة تفسير القانون وتطبيقه على الدعوى وهذامن شأن المحكمة وحدها لا من شأن الخصوم:

«تفسير القانون وتطبيقه على واقعة الدعوى هو شأن المحكمة وحدها لا من شأن الخصوم».

طعن مدنى رقم ٣٤٨ لسنة ٢٠ ق جلسة ٢٢/ ١٠/ ١٩٥٣ ص/٣٢ من الجزء الأول من مجموعة القواعد القانونية التى قررتها محكمة النقض ١٩٣١ : ١٩٥٥ - المكتب الفنى بمحكمة النقض الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧.

إن الأساتذة المدعين يبغون من وراء طلب الإحالة إلى التحقيق إحضار شاهدين ليقولا رأيهما فى أبحاث د/ **نصر** (المدعى عليه الأول) وهذا العمل مع افتراض حسن النية لا يعتبر شهادة بأى حال من الأحوال، ولكنه على أحسن الفروض يعتبر فتوى ولا يعرف القانون المصرى الاستعانة بفتاوى من قبل القضاء المصرى الذى هو بالنص القانونى وما استقر عليه القضاء فى مصر القاضى هو المفتى الأعلى فى الدعوى وليس فى حاجة إلى فتوى من أى شخص مهما كان. وحتى لا يمارى الأساتذة المدعون فى الفرق بين الشهادة والفتوى فإننا نحيلهما على سبيل المثال السريع فى الفرق بين الفتوى والشهادة إلى الإمام **القرافى** وهو من الفقهاء الكبار الذين بينوا الفرق بينهما وبصورة باهرة.

«الشهادة إخبار عن أمر خاص معين على جهة الحقيقة وتنقضى بانقضاء زمانها مثل الشهادة على رؤية هلال رمضان أو أن لزيد ديناراً على عمرو»

وإذ إنها (الشهادة) خبر فيجوز عليها ما يجوز عليه من الغلط والسهو والنسيان - بل والكذب المتعمد وغير المتعمد - ومن هنا جاء اشتراط العدالة فى الشاهد.

(الفروق للإمام شهاب الدين أحمد ابن إدريس القرافى) المجلد الأول - دار المعرفة للطباعة بيروت - دون تاريخ نشر)

أما المفتى «فهو الذى يجب عليه اتباع الأدلة بعد استقرائها ويخبر الخلائق بما ظهر له منها من غير زيادة ولا نقص إن كان المفتى مجتهداً، فإن كان مقلداً كما فى زماننا فهو نائب عن المجتهد فى نقل ما يمضيه إمامه لمن يستفتيه».

«الإمام شهاب الدين أبو العباس أحمد ابن إدريس القرافى فى - الإحكام فى تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضى والإمام - تعليق الشيخ محمود عرنوس وتصحيح عزت العطار - الطبعة الأولى ١٣٥٧ هـ - مكتب نشر الثقافة الإسلامية بمصر».

والأساتذة المدعون يطلبون فتوى لا شهادة، والقانون فى مصر لا يعرف الاستعانة بالمفتين فى أى دعوى لأن المحكمة هى المفتى الأول والخبير الأعلى فى أية قضية كما أننا نلاحظ أن الشريعة والقانون متفقان على أن الشهادة موضوعها (خبر بتعريف الفقهاء وواقعة بتعريف القانون) ولا يكون موضوعها إبداء رأى ولا فكر ولا تأويل. إنها إذا جاءت كذلك انقلبت إلى فتوى.

والسيد الشريف المعروف بـ (**الجرجانى**) يعرف الشهادة بأنها: «هى فى الشريعة إخبار عن عيان بلفظ الشهادة فى مجلس القاضى بحق للغير على الآخر» كتاب «التعريفات».

ويهمنا من هذا التعريف قول **الجرجانى** إخبار عن عيان.. بحق للغير على الآخر، فهل ما يريد المدعون إثباته ينطبق عليه الشروط وهل خروج د/ **نصر** عن أحكام الإسلام (هذا تعبيرهم هو عيان وحق للغير على الآخر).

إن الأساتذة المدعين رفعوا هذه الدعوى على حد قولهم حسبة لله فهل يجوز لهم مخالفة شريعته ومناقضة ما ذهب إليه أئمة الهدى ومصابيح الأنام والفقهاء الأعلام؟

ألا يلقى هذا بظلال كثيفة على (إسلامية) هذه الدعوى ويكشف عن كيديتها؟!

ومن البديهى أن محكمة الموضوع ليست ملزمة بإجابة الخصم إلى طلب التحقيق إذا استبان لها أن إجابة هذا الطلب غير منتجة بأن يكون لديها من الاعتبارات ما يكفى للفصل فى الدعوى.

انظر على سبيل المثال محكمة النقض فى الأحكام الآتى بيانها: «الطعن رقم ٦ لسنة ٢٣ ق جلسة ٢٥/١٠/١٩٥٦ - والطعن ٢٦٩ لسنة ٢٣ ق جلسة ٢٣/١١/١٩٥٦ - والطعن رقم ٢٥ لسنة ٣٢ ق جلسة ٢٠/١٢/١٩٥٦.

وكلها منشورة ص/ ٢٠ فى الجزء الثالث من مجموعة القواعد القانونية التى قررتها محكمة النقض الدائرة المدنية من ٥٦ إلى ١٩٦٠ - المكتب الفنى لمحكمة النقض - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٥.

من الواضح أن الأساتذة المدعين رافعى الدعوى يدركون جيداً أنهم قلبوا الصورة فكان يتعين عليهم الحصول على دليل رسمى بردة المدعى عليه الأول والعياذ بالله ثم يدفعون دعوى التفريق هذه. ولما كانت هناك هوة تفصل بين طلبهم فى الدعوى ودليل الثبوت المطلوب فإنهم تخيروا إلى طلب الإحالة إلى التحقيق وهو طلب غير جائز قانوناً كما أوضحنا.

ثانيا: - دوائر الأحوال الشخصية (وهى المحاكم الشرعية سابقاً) تطبق قانون المرافعات فيما يتعلق بالإجراءات:

فى المذكرة الأولى المقدمة بجلسة ٢٥/ ١١/ ١٩٩٣ دفعنا بعدم انعقاد الخصومة لعدم الإعلان الصحيح فى المدة القانونية واستندنا فى هذا الدفع إلى ما جاء بقانون المرافعات. ونتوقع أن يمارى الأساتذة المدعون فى جواز تطبيق قانون المرافعات على قضية منظورة أمام دائرة الأحوال الشخصية ونحيلهم فى ذلك إلى نص المادة الخامسة من ق/ ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ والتى تنص صراحة على تتبع أحكام قانون المرافعات فى الإجراءات المتعلقة بمسائل الأحوال

نصر حامد أبو زيد



الشخصية والوقف وقد ألغيت من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية المواد الخاصة فى الإجراءات وهى الفصل الرابع فى رفع الدعوى قبل الجواب عنها المواد ١٠٠ إلى ١٠٤ وقد ألغيت بالقانون المذكور.

وقد جاء بالمذكرة الإيضاحية للقانون سالف الذكر ما يلى: وقد نص المشروع على اتباع قانون المرافعات فيما يتعلق بالإجراءات التى تتبع فى قضايا الأحوال الشخصية عدا الأحوال التى وردت بشأنها نصوص خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية. وهذه الأحوال التى ظلت دون تعديل هى الخاصة بالطعن فى الأحكام واعتبار الاستئناف كأن لم يكن فى حالة تخلف المستأنف عن الحضور. هذه هى الأحوال التى ما زالت قائمة، أما الأحوال الأخرى فيطبق عليها قانون المرافعات. وهذا ما استقرت عليه أحكام محكمة النقض تذكر على سبيل المثال الطعن رقم ١١ لسنة ٢٦ ق أحوال جلسة ٢٨/ ٢/ ١٩٥٧: «تطبق أحكام قانون المرافعات فى الإجراءات المتعلقة بمسائل الأحوال الشخصية والوقف التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية وذلك إنما يكون فيما عدا ما ورد فى شأنه قواعد خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو القوانين المكملة لها أو فيما يستجد من إجراءات بعد إحالة الدعاوى الشرعية إلى المحاكم الابتدائية» ص/ ٦٥ من الجزء الثالث من مجموعة القواعد القانونية وهى مرجع سبق الإشارة إليه.

إن ما جاء بالمادة/ ٢٨٠ من اللائحة «طبقاً للمدون باللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب الإمام الأعظم أبى حنيفة النعمان» فهو يتعلق بالموضوع وليس بالإجراءات.

ومن البديهى أن نذكر أن هذا النص يحتمى بالأحكام الموضوعية الإجرائية. وهكذا يبين لعدالة الهيئة الموقرة أن استنادنا إلى قانون المرافعات فى الدفع الأول من مذكرتنا السابقة إنما يقوم على سند قويم من القانون.

ثالثا: - الدفع بعدم قبول الدعوى لمخالفتها للشريعة القانونية والقانون:

أقام الأساتذة المدعون هذه الدعوى يطلبون فيها التفريق بين المدعى عليهما كزوج وزوجة وذلك عن طريق الحسبة بمقولة إنها دفاع عن حق من حقوق الله تعالى وهى الحقوق التى يعود نفعها على الناس كافة لا على أشخاص بأعينهم.

ودعوى الحسبة كما جاءت فى الفقه الإسلامى عامة وفى الفقه الحنفى خاصة تعين بداية أن يكون منطلقها الشريعة الإسلامية نصاً وروحاً وهى فى اصطلاح الفقهاء أمر بمعروف إذا ظهر تركه ونهى عن منكر إذا ظهر فعله.

ويكون حق الله تعالى فيها غالباً وهى من فروض الكفاية وتصدر عن ولاية شرعية أصلية أو مستمدة أضافها الشارع على كل من أوجبها عليه ولا يطلب فيها الطالب حقاً لنفسه لأنها مشتقة من الاحتساب وهو الأجر والثواب عند الله.

هذه هى أركان دعوى الحسبة كما وردت بالفقه الإسلامى عامة وبالفقه الحنفى خاصة واستناداً إلى أنها حق من حقوق الله تعالى لا يعنى أنها تجور على حقوق العباد لأنه لا يتوصل إلى الحق بالباطل.

والله تعالى غنى عن العباد ومن ثم فإن الدفاع عن حقه لا يأتى على حساب ظلم عبد من عباده. ونسبة الردة إلى مسلم هى نهاية الظلم وقد حذر الرسول صلى الله عليه وسلم من أن يدعو مسلم أخاه بذلك والأحاديث فى ذلك متواترة ومشهورة. وكما ذهب إليه فقهاء الحنيفية أن الإسلام الثابت لا يزول بمجرد الاحتمالات وأن الكفر يتعلق بالضمير ولا يصح شرعاً الاستخفاف بإيمان المسلمين ودينهم وإنه لا يحق اعتبار مسلم مرتداً إلا بقول صريح لا لبس فيه ولا يحتمل تأويلا أو شكاً أو تفسيراً أو بارتكاب عمل لا يمكن الدفاع عنه مثل رمى المصحف عمداً فى مكان نجس أو أن يدوسه بالأقدام أو أن يمزق صحائفه أو يبصق عليها عامداً متعمداً (نعوذ بالله تعالى من ذلك جميعه) وهو ما عبر عنه البزازية (إلا إذا صرح بإرادة موجب الكفر) وفى الفتاوى الصغرى: الكفر شىء عظيم فلا أجعل المؤمن كافراً متى وجدت رواية أنه لا يكفر.

إن استقطاع بعض عبارات من أبحاث أكاديمية جامعية والقول بأنها تحمل كفراً هو أجلى صور الظلم والافتئات على المسلمين وهو مخالف لنصوص الشريعة الإسلامية وروحها معًا. وقد حذر السلف الصالح من السير فى هذا الطريق ومن المسارعة فى تكفير أهل الملة وأتباع **محمد** صلى الله عليه وسلم.

وما أورده الأساتذة المدعون من آراء لبعضهم فى كتابات الدكتور **نصر حامد أبو زيد** لا تخرج عن كونها آراء أشخاص الله أعلم بنياتهم وهم ليسوا بمعصومين والإسلام لا يعرف الكهنوت الذى يعطى صكوك الحرمان من الإيمان كما فى بعض الأديان الأخرى وأئمة الأعلام وفقهاؤها العظام كانوا يتحرجون من إلصاق تهمة الكفر بأى مسلم.

إذن دعوى الحسبة إذا كان منطلقها الدفاع عن حق من حقوق الله تعالى فإنها يجب ألا تؤدى إلى ظلم صارخ لواحد من عباده. (ومن هنا ينشأ عدم الجواز الشرعى).

أما عدم القبول القانونى فإن محكمة النقض قد استقرت أحكامها على أن: (الاعتقاد الدينى مسألة نفسانية فلا يمكن لأى جهة قضائية البحث فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية فقط.. ولا ينبغى للقضاء جهته من أن ينظر إلا فى توافر تلك المظاهر الخارجية الرسمية) طعن نقض أحوال شخصية ١٠٥ لسنة ٥ ق جلسة ٣/١٢/ ١٩٣٦ - ص/١١٨ من الجزء الأول من مجموعة القواعد القانونية - مرجع سابق.

والأساتذة المدعون أيديهم خالية تماماً من الأدلة الرسمية على ما ينسبونه ظلمًا وعدواناً إلى د/ **نصر** ومن ثم فإنه يستحيل على عدالة المحكمة أن تنظر فى الاعتقاد الدينى للمدعى عليه لأن الأساتذة المدعين لم يقدموا له أدلة أو مظاهر رسمية.

وهكذا فإن عدم قبول الدعوى بحالتها الراهنة يرتكز على عمادين:

الأول من الشريعة الإسلامية الغراء، **والآخر** من القانون.

بناء عليه

ومع حفظ الحق كاملا فى الدفاع الموضوعى وفى كافة الحقوق الأخرى بأنواعها، يلتمس المدعى عليهما من عدالة المحكمة الموقرة: صدور الحكم بقبول الدفوع المقدمة فى المذكرة الأولى جلسة ٢٥/ ١١/ ١٩٩٣ وهذه المذكرة والحكم بموجبها.

مع إلزام الأساتذة رافعى الدعوى المصروفات والأتعاب ■

وكيل المدعى عليهما
خليل عبد الكريم
المحامى
بتوكيل عام رسمى ٧٥٦٦ لسنة ٩٣
توثيق الجيزة.

نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع

رشاد سلام



محكمة الجيزة الابتدائية
الدائرة/ ١١ للأحوال الشخصية..

مذكرة

مقدمة من: الدكتور / **نصر حامد أبو زيد**

الدكتورة/ **إبتهال أحمد كمال يونس.**

ضد

الأستاذ/ **محمد صميدة عبد الصمد**

المحامى وآخرين

مدعين

فى القضية رقم (٥٩١ لسنة ١٩٩٣ ك. شرعى الجيزة...، مقدمة بجلسة ١٦/١٢/١٩٩٣)

وكيل المدعى عليهما

رشاد سلام

المحامى

بالنقض والمحكمة الإدارية العليا والدستورية ـ دمنهور

الطلبات

أولا : ندفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة.

ثانيا : ندفع ببطلان حضور المدعين لجلسات الدعوى منذ بدء تداولها لانتهاء دورهم فيها برفع الدعوى، وحيث لا يعتبرهم القانون خصوماً فيها.

ثالثا : ندفع ببطلان إجراءات إدخال الأزهر فى الدعوى لصدور تلك الإجراءات ممن لا يملك الحق فيها: وكأثر لذلك نطلب الحكم برفض هذا الإدخال مع كافة ما ترتب عليه.

رابعا : ندفع بعدم جواز (بسماع) الدعوى لمخالفتها لمبادئ الشريعة الإسلامية المقطوع بها حسمًا دون خلاف.. ومن ثم مخالفتها لنص المادتين ٤٧، ٤٩ من الدستور وعدم دستوريتها.

خامسًا : ندفع بعدم قبول الدعوى لعدم استناد الحق (المؤسس عليه إقامتها) لقاعدة قانونية تحميه وتنطبق على وقائعها (المدعاة) بفرض ثبوتها.

سادسًا : وفى موضوع الدعوى برفضها وإلزام مدعيها بمصروفات ومقابل أتعاب المحاماه فيها.

الدفاع
نتناول الدعوى من نطاقين قانونى - معرفى
(القسم الأول)
الدعوى من نطاقها القانونى

مدخل

طبيعة الحق فى الدعوى «أنه.. حق شخصى» يستقل استقلالا تامًا عن الحق الموضوعى فيها، ذلك لأن الحق فى الدعوى أساسه (المركز الواقعى) المصلحة المادية أو الأدبية المنوط بالقاعدة القانونية حمايته إذا كان يستحق (قانونًا) هذه الحماية (رمزى سيف - الوسيط، بند/ ٧١ - أيضًا: البدراوى - بند/ ٢٦١ ص ٢٤٢.. والى: الوسيط/ المدنى بند/ ٢٧، / ٢٩ ص ٥٨ - ٦٢)، لذلك، فحيث هى - الدعوى - وسيلة لحماية حق أو مركز قانونى فإنها تفترض لوجودها سبق وجود حق أو مركز يحميه القانون بما يستتبع إضافة إلى وجود الحق المطلوب حمايته (قانونًا) اقتران المطالبة به قضائيا / الدعوى - وجود القاعدة القانونية الكافلة حمايته ويتفرع عن ذلك ما يلى:

(أ) إن الحق فى الدعوى - باعتباره شخصيًا ومستقلا عن الحق الموضوعى النابع أساسًا من (المصلحة) المطلوب حمايتها - رهن، وجوداً أو عدماً - بوجود المركز القانونى المسبغ عليه الحماية القانونية - من ناحية - ومن ناحية أخرى - توافر صلة (رابطة) بين هذا المركز ومن يدعى الحق فيه، بحيث إذا انقطعت تلك الصلة انزاحت تلك الرابطة وأصبح المدعى (بالحق فى الدعوى) أجنبيًا عن هذا الحق.

(ب) كما أن اشتراط وجود (القاعدة القانونية) كافلة الحماية (للحق الموضوعى) يزيح بطبيعته عن نطاق التقاضى طرح دعاوى يستمد فيها الحق المدعى به حمايته من خارج النطاق التشريعى استدعاء لتاريخ تشريعى (سابق) تجاوزه التشريع المحتكم إليه بإهماله له، أو حتى تحت مقولة إن تلك الحماية مستمدة من نص تشريعى (دستورى) لم يفرغ محتواه بعد فى قواعد قانونية حاكمة.

وحيث بدأنا التناول من النطاق القانونى للدعوى، ومن واقع أن هذا النطاق يحتوى حقين - الحق فى الدعوى والحق فى موضوعها، فسنتناول الحق فى الدعوى كأساس لما أبديناه من دفوع فى هذا الخصوص.

أولا: عن الدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة.

من المقرر قانوناً أن «الدعوى» رهن بمصلحة قانونية تحتاج إلى الحماية بواسطة القضاء، وركيزة تلك المصلحة أساس وجودها - استنادها إلى مركز قانونى - حق يفترض وجوده قبل وجود الدعوى ذاتها، فحيث لا حق ولا دعوى، وبما أن الصفة - كشرط فى الدعوى - أن تنسب الدعوى إيجاباً لصاحب الحق فى الدعوى وسلبًا لمن يوجد الحق فى مواجهته فركيزتها - الصفة - إثبات المركز القانونى وحدوث الاعتداء عليه (راجع الوسيط فى قانون القضاء المدنى - فتحى والى بند ٣٣ - ٣٥ ص ٧٢).

وكون الدعوى رهن بمصلحة قانونية تحتاج إلى الحماية القضائية، ومن جانب أن تلك المصلحة - محل الحماية - لصيقة بصاحب الحق فى الدعوى إيجاباً وسلبًا لمن يوجد الحق فى الدعوى فى مواجهته، فإن المصلحة تلك يمثلها (علاقة) قائمة بين الحق وصاحبه بحيث إذا ما ثبت انعدام تلك العلاقة ثبت انعدام تلك المصلحة.

ومن جانب آخر، فحيث قنن المشرع تلك العلاقة فيما نصت عليه المادة(٣) من قانون المرافعات مؤسسًا ما بناه على قاعدة أصولية مسلم بها فى الفقه والقضاء، مفادها أن المصلحة فى الدعوى ترتكز إلى جانب الحماية القانونية للحق إلى أن تكون مصلحة شخصية ومباشرة، وفى الأصل العام أن تلك هى الصفة فى رفع الدعوى، وهى بذلك شرط قائم بذاته ومستقل عن المصلحة فى رفعها (راجع التعليق على قانون المرافعات - الدناصورى - الطبعة الثانيةم/ ٣ص/ ١٢) وحيث إنه بصدور القانون رقم ٤٦٢/ ١٩٥٥ بإلغاء المحاكم الشرعية واختصاص المحاكم المدنية بما كانت ولاية تلك منصَبة عليه من الدعاوى وما تلا ذلك من تعاقب صدور القوانين المعدلة لقوانين الأحوال الشخصية فتلك الدعاوى تستمد شرعيتها الإجرائية من مصدرين:

أولهما: القانون المحتكم إليه فيها بما ينظمه من إجراءاتها.

ثانيهما: فإن خلا القانون المحتكم إليه من القاعدة الإجرائية الدائرة فى نطاقها الدعوى أحال إلى القانون (الأصل) - قانون المرافعات - بنص صريح وقاطع بذلك.

وحيث يخلو القانون - الأصل (المرافعات) والفرع (كافة القوانين المنظمة لمسائل الأحوال الشخصية) من نص يعرف بدعوى (الحسبة) أو يجيز إقامتها (المرجع السابق)، فلا مصلحة فى الدعوى لمن يدعى ارتكازها على مزعومة حق المصلحة فيه خارجة عن حماية القانون لها من ناحية، ومن ناحية أخرى، ففى ظل الادعاء بحماية مصلحة جماعية أو مصلحة عامة تتوافر الصفة فى الدعوى لمن يناط به حماية تلك المصلحة قانونًا. وفى الدعوى الماثلة

فالحماية تلك موكلة بنص القانون للنيابة العمومية وليس للأفراد.

على أنه لا يغير من هذا الأمر خلط تلك الدعاوى (الحسبة) مع بعض صور الدعاوى الشعبية فى القانون الرومانى وإفراغها جميعها فى وعاء واحد تحت زعم (أهمية) المصلحة المحمية، إذ المنوط به تقرير تلك الأهمية - فى نظام الدولة الحديثة هى الدولة ذاتها ممثلة فى قانونها المفروض على الجماعة وليسوا أفراد تلك الجماعة.

وتطبيقًا لهذا المبدأ فقد استقر القضاء المصرى على أن المدعى فى دعوى (الحسبة) لا يعتبر خصماً للمدعى عليه، ولا تكون له حقوق الخصم أو واجباته ويكون الخصم فى تلك الدعوى هى النيابة العامة.

(راجع استئناف الإسكندرية (الدائرة الحسبية) ٢٨/ ٢/ ١٩٤٩

المحاماة ٣٠ - ١٧٤ - ١٦٣..

أيضًا: (أحمد مسلم: بند ٣٠٠ ص ٣٥٥)

مشار إليهما بهامش ص ٧٨ - والى - الوسيط/ مدنى.

ومفاد ما تأصل قضائيًا فى تلك الدعوى أن مدعيها لا يتجاوز دوره فيها (الإبلاغ) بواقعتها للسلطة المختصة، لينتهى هذا الأمر بمجرد الإبلاغ أو إيداع صحيفة الدعوى (راجع ما بنى عليه الحكم الاستئناف المشار إليه.)

وعلى هذا الأساس يضحى المدعون - بما وراءهم من مصالح نفعية - على غير اتصال بالحق المانح لهم الولاية فى إقامة الدعوى إذ يبقى هذا الحق لصيقًا بالنيابة العمومية باعتبارها الممثل القانونى للجماعة، وباعتبار أنها المنوطة بحماية المصلحة العامة فى نطاق الدعوى العمومية، ويضحى بذلك الدفع

نصر حامد أبو زيد



الكاشف عن انقطاع الصلة بين رافعى الدعوى والحق الشخصى المانح ولاية إقامتها (انعدام الصفة) قد صادف أساسه من القانون متعيناً قبوله.

ثانيا: عن الدفع ببطلان حضور المدعين للجلسات ومباشرتهم للدعوى.

الدعوى الماثلة - هديًا مما أوردته صحيفتها، وفى نطاق ما عرفها به مدعوها - من دعاوى (الحسبة)، وأساس البناء لتلك الدعاوى ليست الشريعة (الوحى)، وإنما (رحم) الفقه (الدينى) الذى احتوى ضراوة صدمة الانتقال التى أصابت (الخطاب الدينى) - أكرر، لمن تحتاج إدراكيتهم إلى التكرار للاستيعاب - الخطاب الدينى، هذا الخطاب الذى حمل عبر نطاقه الصحراوى إلى أمم ذات نظم وحكومات مستقرة، وما واكب ذلك من تحول عن النمط العربى فى إدارة الكيان المحكوم إلى النمط السياسى القائم على وجود دولة (راجع - دراسات اسلامية - د/ أحمد أبو زيد - المختار من عالم الفكر/ ١ ص ١٦) إذ كان من نتاج التحول عن النمط العربى للإدارة إلى النمط السياسى المحتوى استشعاره وجود (دولة) أن اتسع مفهوم (الخلافة) ليشمل إلى جانب حيزه البسيط القاصر فى

رؤيته على معطيات (مجتمع القبيلة) حيزا بلغ اتساعه ما وراء ثلاث حضارات قديمة من (نظم)؛ فاقترنت السياسة بالدين لتجعل منه أساس الحكم الناحى إلى التوسع فى فرض السيطرة التى لم يكن بيد السلطة منها سوى (ورقة الدين) تلوح بها للعامة فتصمت، حتى حين جز الرءوس والإحراق فى الميادين العامة، وهو الأمر الذى حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن مجىء الأمويين (٤١ هـ) واستحواذهم على السلطة كان هو الأساس لتغير الصورة الحقيقة للدولة بحيث أصبحت (الخلافة) أقرب إلى السياسة منها إلى الدين (عبد الجبار العبيدى - قراءة جديدة فى أسباب سقوط الدولة الأموية - عالم الفكر م/ ١٥ ع/ ٣ ص/ ٢٧٠).

وحتى يستقيم النسق، وتنتظم (مفردات بنائه): سياسة - دين - أفرغ الدين على السياسة لتظهر به وكأنها من حاوية الطقس المحرم الاقتراب منه أو اختراقه، فدارت عجلة (الفقه) تطقس السياسة، ووجدت تلك العجلة وقودها الباعث على استمرار حركتها فى كثير ممن باعوا دينهم على منبسط (الموائد)، أولئك الذين كرسوا حياتهم (لوضع) الأحاديث المنسوبة افتراء إلى النبى استخداماً لاسمه الكريم فى نشر الأكاذيب وتدعيم السلطة (راجع - د/ حسين أحمد أمين - الاجتهاد فى الإسلام حق هو أم واجب - المواجهة ص ١١١).

وتلقف (الفقه الدينى) ما على منبسط أرضه من أحاديث كاذبة، ورؤى قاصرة فى فهم النصوص الموحى بها - ربما رؤى (تلفيقية - نفعية) تزيح عن النصوص دلالتها الحقة لتلحق بها دلالات يأباها النص و (يرتعد) حين اقترابها منه.

ومن أرض هذا الواقع - المعتمد حجب صورته الكئيبة عن الذاكرة

الجمعية - صاغ الفكر نظرية الخلافة، وبرغم أن تلك النظرية - من واقع مصدرها - بشرية الأصل، مقطوعة الصلة عن (الوحى) و(الإيحاء) فقد قرنها أصحابها بـ (الإسلامية) ليتم طرحها ساحة المجتمع المسلم - الذى جاءه الدين ليكون خير أمة، فأحاله (الفقه النفعى) بالدين إلى أذل الأمم.

وتنكشف المصداقية فيما أوردناه سلفاً من خلال التعريف الذى صاغه **ابن خلدون فى مقدمته** لما (يسمى) بالخلافة الإسلامية إذ قال بأنها: حمل الكافة على أنها مقتضى النظر الشرعى فى مصالحهم (الأخروية) والدنيوية الراجعة إليها، إذ (أحوال الدنيا) ترجع كله عند الشارع إلى اعتبارها لمصالح (الآخرة)، فهى فى الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع (الله) فى حراسة الدين و... (سياسة الدنيا به) ابن خلدون - المقدمة - ص/ ١٥٨ - وراجع: د/ سليمان الطماوى - نظام الحكم والإدارة فى الإسلام - دار الفكر العربى ص/ ٤٥٣ -.

فإذا كان (الرحم) المستولد منه نظرية الخلافة (السياسة الدينية) المقترنة ميلاداً باستتباب الحكم لبنى أمية هو (الفقه) فإن (رحماً) آخر قد جرى تصنيعه فى قلب النظرية صيغت فى غياهبه الأسس الكفيلة بإطباق الخناق على مظاهر الحياة كافة تحت ستار من المقولة الكاذبة: إن الله يريد، وحقيقتها إن الخليفة (الحاكم) هوالذى يريد، ما يهمنا هنا - تلك الأسس - هو النظام القضائى المتصل به أساس الدعوى المسماة بدعوى (الحسبة) فهذا مجالنا، تاركين الساحة بما تغص به من (سبى)، (قتل) وأسوار قصور يحتجب وراءها (القيان) و(الغلمان) - وأمسيات تدبير الفتن ووضع الخطط لاستئصال الرءوس التى (أينعت) وحان قطافها - تاركين كل ذلك لمن بقى فى رأسه جزء يعمل من عقله إن أراد إصلاح ما دمرته سنون التغييب فى رأسه.

فالنظام القضائى فى منظومة فقه الخلافة - السياسية الدينية - يقع فى الزاوية المسماة باسم «المناصب الدينية» التى ضمت فى أحد أركانها وظيفة (المحتسب) الموكل إليه النظر فى الأسواق، والمحافظة على الآداب، والإشراف على الموازين والمكاييل، وعلى استيفاء الديون (راجع: د/ عبد المجيد الحفناوى - تاريخ القانون المصرى ص/ ٣٢٣).

والناظر فى اختصاصات (المحتسب) النابع منها دعوى (الحسبة) يرى أن تلك الاختصاصات (جميعها) قد أصبحت موكولة (للدولة) لا فى شخص المحتسب ولا فى النطاق المخول لأعوانه من (العسس) وإنما للأجهزة المختصة فى نظام الدولة الحديثة.

فإذا ما أردنا استخلاصاً (موجزاً) لما احتوته تلك الإجمالية توقفنا عند نقاط ثلاث:

أولها: أن طبيعة دعوى (الحسبة) طبيعة (بشرية) لارتكاز مصدرها على أساس فكرى/ فقهى لا اتصال بينه وبين الأساس الدينى (الموحى به) إلا من خلال تلفيقية نفعية اقتضتها ظروف الحكم فى ظل نظام الخلافة - (الدينى).

ثانيها: أن تلك الدعوى (الحسبة) متصلة بنظام حكم - خلافة - منظومته قائمة على أساس أن الخليفة نائب عن صاحب الشرع - (الله) - ومن هذه النيابة يستمد ولايته (العامة) على جميع رعايا الدولة فى أمور دينهم ودنياهم (مقدمة ابن خلدون - مشار إليه) - وبتجاوز نظام الدولة الحديثة لهذا الإطار (البدائى) الحاكمى المتسلط على الناس باسم الدين أصبحت تلك الدعوى تاريخاً يضمه القبر ذاته الذى أحتوى رفات (دولة الخلافة)

ثالثها: أنه بظهور الدولة الحديثة - الفارض نظامها فصل سلطاتها، والمستمد فيه الولاية على الناس من قانونها الأساسى - دستورها - لم يعد (الحاكم) ظلاً لله على الأرض، بل لم يعد صاحب النيابة عن الجماعة، إذ أصبحت تلك النيابة - بنص القانون - مسندة للنيابة العمومية فى الدولة.

وحيث تأسس (الحق) المدعى به فى الدعوى (الماثلة) على مقولة إنه حق لله(!) كما تأسست هذه المقولة أيضاً على مقولة: إن الإخلال به موقع ضرراً (بالجماعة) فإن تلك الدعوى لا تتصل برافعيها من ناحية - على أساسها كان الدفع بانعدام صفتهم - ومن ناحية أخرى يتصل الحق (المزعوم) فيها بمن أناط به القانون حماية المصلحة المبتغى حمايتها وهى النيابة العمومية. وللتوفيق بين (المتعارضتين) - انعدام صفة المدعى، واختصاص النيابة العمومية بالمصلحة فيما يتعلق بحماية الحق العام - وفق (القضاء) بين موقعى المدعى فى الدعوى (المسماة) بالحسبة والنيابة العمومية إذ اعتبر إقامة مثل هذه الدعاوى مجرد إبلاغ لصاحب الحق فى مباشرة الدعوى، وهو إبلاغ لا يرتب خصومة بين المدعى والمدعى عليه، إذ تبقى تلك الخصومة على اتصالها الطبيعى بصاحب الحق فيها وهى النيابة العمومية.

وتأصيلا لهذا النظر فيما أتيح للقضاء نظره من تلك الدعاوى كان قضاؤه:

أ - بأن النيابة العامة هى المنوطة (الآن) بطلب الحماية القضائية للمصلحة فى دعوى الحسبة.

ب - وبأن دور المدعى فى تلك الدعوى ينتهى برفعها.

ج - وأنه - المدعى - لا يعتبر خصماً للمدعى عليه.

د - ولا تكون له حقوق الخصم أو واجباته.

هـ - وأن المحكمة لا تتقيد فى حكمها بطلباته.

(راجع استئناف إسكندرية ١٩٤٩/٢/٢٨ مشار إليه، نقض مدنى ٣١/ ١٢/ ١٩٧٥ مجموعة النقض/ ٢٦ - ١٧٨٦ - ٣٣١ - وانظر هامش ص ٧٨ - والى - الوسيط/ مدنى).

فعلى هذا الأساس يضحى باطلا حضور المدعين للدعوى منذ أولى جلسات انعقادها، وأثراً لذلك فكافة ما ترتب على الحضور من دفاع ودفوع وطلبات ضمنوّها محاضر الجلسات، أو أبديت شفاهة أو مكتوبة فهو باطل بطلاناً نطاقه النظام العام لتعلقه بما يتصل بالنظام القضائى الفارض هيمنته على الدعوى.

ثالثا: عن الدفع ببطلان الإجراءات المتعلقة بإدخال (الأزهر) وبطلان هذا الإدخال.

تنص المادة (١١٧ مرافعات) على أنه «للخصم أن يدْخِل فى الدعوى من كان يصح اختصامه فيها عند رفعها». ويكون ذلك بالإجراءات المعتادة ... إلخ.

والقاعدة العامة وفقاً لنص تلك المادة أنه لا يجوز لأحد أطراف الخصومة أن يدخل فيها إلا من كان يمكن اختصامه عند بدئها، أو.. فى الحالة الخاصة المنصوص عليها فى المادة (٢٦ من قانون الإثبات) التى أجازت اختصام الغير لتقديم ورقة تحت يده مع مراعاة ما لتلك الحالة من طبيعة مختلفة عن الأصل العام للمادة ١١٧ مرافعات. (راجع: والى - الوسيط/ مدنى بند/ ٢٠٩ ص ٣٨٢).

نصر حامد أبو زيد



وبما أن اختصام الغير فى الدعوى هو فى طبيعته تكليف شخص خارج عن الخصومة بالدخول فيها فإن مشروعية هذا التكليف رهن بصدوره ممن يملك الحق فيه، فإن صدر ممن لا حق له فلا سند له من القانون ومن ثم فهو باطل (راجع: الدناصورى - التعليق على قانون المرافعات - المادة (١١٧ - ص ٣٢٢).

وحيث تصدر نص المادة المشار إليها (١١٧ / م) ما عبر عنه المشرع بكلمة (للخصم) القاطعة الدلالة على أن (الحق) فى اختصام الغير أو إدخاله نطاق الدعوى لا يكون إلا لأحد أطراف الخصومة أو لمن ترى المحكمة إدخاله دون طلب (والى/ المرجع الأسبق..)

ومن جانب أن الغرض إدخال خصم ثالث فى الدعوى مبتغاه ما حصره الفقه فى تأصيله لحق صاحب الإدخال قبالة المدخل فيما يلى:

(أ) الحكم عليه بالطلبات ذاتها المرفوعة بها الدعوى الأصلية..

(ب) وإما... ليصير الحكم فى الدعوى الأصلية حجة عليه..

(جـ) أو.. إلزامه بتقديم ما تحت يده من أوراق منتجة فى الدعوى الأصلية.

فإن هذا المبتغى (التشريعى) وراءه أنه يشترط لاختصام هذا (الغير) أن تتوافر فى حقه الشروط العامة لقبول الدعوى.. إضافة إلى اشتراط أن يكون جائزاً اختصامه عند رفعها (الدناصورى - مشار إليه).

وحيث تقطع أوراق الدعوى الماثلة - قطع يقين - بالحقائق التالية:

الحقيقة الأولى: وبيانها مفصح عنه (قضاء) ومستقر فى عرف الفقه القانونى ووجدانه - تلك الحقيقة أن المدعين فى الدعوى (المسماة) بدعوى الحسبة ليسوا خصوماً للمدعى عليه فيها.

(راجع استئناف الإسكندرية (الدائرة الحسبية) ٢٨/ ٢/ ١٩٤٩. مشار إليه).

الحقيقة الثانية: وأساسها أساس الحقيقة الأولى نفسه ومؤداها: أن رافع دعوى الحسبة ينتهى دوره برفع الدعوى وتبعًا لذلك فليست له حقوق الخصم أو واجباته (الحكم السابق الإشارة إليه).

الحقيقة الثالثة: وأساسها ما نص عليه القانون كشروط للشريعة فى الاختصام (الغير) باشتراطه توافر الشروط العامة لقبول الدعوى فى حقه - إضافة إلى شرط جواز اختصامه عند رفع الدعوى، ومؤدى هذا الشرط وجود (ارتباط) بين القضية المعروضة وبين (الغير) المدخل، وأن تكون طبيعة هذا الارتباط كاشفة عن أن حقيقة الإدخال أساسها أن يكون الغير (المدخل) فى مركز قانونى كان يتيح له أن يكون مدعياً أومدعى عليه فى الخصومة ذاتها منذ بدئها (والى - الوسيط ص/ ٣٨٢ مشار إليه - أيضا الدناصورى ص ٣٢٢ مشار إليه).

ووراء الحقائق الثلاث يبرز الأساس القانونى للدفع المبدى ببطلان إجراءات (إدخال)، (الأزهر) استناداً على ما يلى:

(أ) أن طلب هذا الإدخال قد صدر ممن لا حق له فيه بانحصار نطاق

الخصومة فى الدعوى على النيابة العمومية (كمدع) فى مواجهة المدعى عليه كخصم لها.

(ب) وأنه بتقرير انتهاء دور المدعين فى دعوى الحسبة برفعها يضحى باطلا مباشرتهم لتلك الدعوى ومن ثم (بطلان حضورهم) بجلساتها، وكأثر لذلك بطلان كافة دفوعهم ودفاعهم وطلباتهم شفاهة كانت أو مكتوبة ومنها طلب الإدخال المدفوع ببطلانه.

(جـ) ويضحى أثراً لذلك باطلا حضور الأزهر فى شخص ممثله الحاضر عنه بجلسة ١٩٩٣/١١/٤ إذ انبنى هذا الحضور على إجراءات باطلة.

(د) كما أنه بإنزال القاعدة العامة لما نصت عليه المادة (١١٧ مرافعات) والتى مؤداها: إن إدخال الغير أو اختصامه رهن بوجود (ارتباط) بين القضية المعروضة وبين هذا الغير (والى/ الوسيط ص ٣٨٢. مشار إليه)، على المركز القانونى النابع من دور الأزهر المحدد نطاقه فى قانونه، لا يعطى هذا الارتباط بين الأزهر والقضية المعروضة إذ لا شأن للأزهر - بنص قانونه - بدعوى تطلب التفريق بين زوج وزوجة على ادعاء بأن مدعيها قد (استخلصوا) من قراءة (فكره) ردته وأن لديهم من (أفتاهم) بأن وراء هذا الفكر ارتداداً عن الدين يبيح له طلب التفريق، اللهم إلا إذا كان وراء هذا الإدخال ما يحتويه (القصد السيئ) الهادف إلى الزج بالمؤسسة الدينية/ الأزهر فى مواجهة مع النظام العام للدولة تقويضًا لأسس البناء فى (المتواجهتين).. ناراً يصطلى بها (الوطن) وتنهار فى سعيرها دعائمه. وموطن (سوء) القصد أن المدعين فى تلك الدعوى على علم بانقطاع الصلة بين الأزهر ودعواهم، أيضًا، فهم على علم بركيزة هذا الانقطاع من القانون.. ورغم ذلك.. استباحوا المغالطة القانونية فى سبيل الهدف المبتغى (أصلا) من إقامتهم لتلك الدعوى.

رابعًا: عن الدفع بعدم جواز سماع الدعوى لمخالفتها لمبادئ الشريعة الإسلامية.

إحالة إلى القسم الثانى من الدفاع - الدعوى من نطاقها المعرفى.

خامسًا: عن الدفع بعدم قبول الدعوى لعدم استناد الحق المؤسس عليه إقامتها لقاعدة قانونية تحتويه وتسبغ حمايتها عليه. تداخلية: -

كشف المدعون عن طبيعة (الحق) القائمة عليه مزاعمهم فى الدعوى المطروحة بتضمينهم صحيفتها ما نصه: فهى دعوى تدافع عن حق من حقوق (الله) تعالى، وهى الحقوق التى يعود نفعها على الناس كافة لا على أشخاص بأعيانهم. (البند سادسًا - صحيفة الدعوى ص ٩).

ودعوى - (كتلك!) تعج بعويل الثكالى الذى غايته استدرار عطف (العامة) - المغيبين بالخطاب الدينى (النفعى) المنسوب للإسلام زوراً، الضائعين فى رحاب (فتاوى) فقهاء السلطة الجاثمين على صدر التاريخ منذ ساعات الفصل فى الصراع بين **على ومعاوية**.. دعوى كتلك ينادى أصحابها بأن (الناس) قد ارتدوا وكفروا وفارقوا جماعة المسلمين دون سند يبيح لهم اقتراف هذا (الإثم) إلا.. بعض فتاوى أبناء الصلاح (المعاصرين) من أحفاد قتلة **أبى حنيفة والسهروردى والحلاج** وحارقى كتب **ابن رشد**، هى فى حاجة منذ الوهلة الأولى لإطلالتها (المقيتة) على أرض الواقع (المسلم المعاصر) إلى الدفع بها ثانية إلى مختبئها (الجدث) الذى سيقت إليه فى أكفان منبتها الكئيب تحت ضغوط البدايات للاستتارة فى الخطاب الدينى - تلك البدايات المتكالب عليها (الآن) تمزيقاً لأوصالها بإضافتها (لدائرة المكاره) فى وجدان المسلم، الكفر والارتداد، فإن لم تفلح تلك الإضافة فى (الزجر)، فهناك (إضافة) أخرى وراءها (القتلة) - ممن أوقفت آليات تفكيرهم فانتقلوا إلى ساحة التغييب الكامل حيث تتراءى (صكوك الغفران) الممنوحة لهم (أبسطة) يعبرون بها إلى النعيم الأبدى - ينتظرون الإشارة!.

وبالتنقيب عن الجذور استطلاعًا لركيزتى الإضافيتين - ما حاويتها المكاره، وما وراءها القتلة - تطل نفعيتان،

أولاهما: محلية الجذور، عربية الهوية، معينها ما يصب فيه (النفط!) عائده حيث لا بقاء (لشيوخ) آباره و(ملوك) أرصدته إلا من خلال (حاكمية) تدعى بأن الله هو (شارعها) لتتمكن من الرقاب استناداً إلى التأويلية (الفاسدة) للنص الكريم: إن الحكم إلا لله، يساندها فقهاء الدينار والدولار وصكوك المضاربة وشركات الأموال، أولئك الذين يرفلون فى النعيم - يسكنون القصور ويركبون (الأشباح!) ويعالجون فى بلاد (الكفرة!)..

وثانيتهما: عالمية الجذور (غربية المنبت، يغذيها (موروث) لا يرى فى الإسلام سوى (السيف والزنار والجزية) بما يفرضه تخيل هذا الشبح المخيف من استعداء وعدة ليس منهما فى مفهوم المعاصرة حرب صليبية جديدة - وإنما الذى منهما هو إعادة إعداد (المطبخ) الدولى - المالك أصحابه فعالية القرار - ليعمل بآليات حديثة يتحكم فيها (ريموت) الإزاحة و(ريموت) الانهيار «الذاتى» اللذين (كبسلا) لنا الفكر السلفى فى تنظير جديد تناولناه طواعية للتنقل إلى نطاق مسيرة الوراء متوقفين على

نقطة (ثبات) آخذة فى الغوص فى هاوية المتروك دخولا فى نطاق الجتمية - التى لم يعد هناك من يجهلها (سوانا!) - من يتوقفْ يمتْ!

وأساس المواجهة لما تضمنته تلك الدعوى من أسس (بناءيها: الفكرى والقانونى) قائم على ركيزتين، أولاهما (معرفية) الإطار نحيل فى تناولها إلى القسم الثانى من هذا الدفاع لنتناول فيما يلى الدفع المطروح من خلال ما يصله بالدعوى من ناحية، وبالقانون من ناحية أخرى.

حماية القانون للمركز الواقعى - الحق الموضوعى - رهن بوجود قاعدة قانونية تحميه.

ما دامت الدعوى وسيلة لحماية حق أو مركز قانونى، فإنها تفترض لوجودها سبق وجود حق أو مركز يحميه القانون (والى، الوسيط/ مدنى بند ٣٣ ص ٦٩) هو المسمى بالحق الموضوعى فى الدعوى، وهو حق لا تحميه الدعوى لطبيعته المجردة، وإنما حمايتها له مستمدة من وجود قاعدة قانونية تحمى مصلحة من يدعى الاعتداء على حقه، فإن لم يكن هناك وجود لمثل هذه القاعدة القانونية فلا ينشأ الحق فى الدعوى (المرجع السابق ص ٧٠ مشار إليه).

أيضا فإن حماية هذا الحق عن طريق الدعوى رهن بثبوت وقائع معينة تنطبق عليها القاعدة القانونية المجردة. وذلك يعنى وجود رابطتين ترتبط بهما الدعوى بالحق المطالب عن طريقها بحمايته، إحداهما تتصل بالقاعدة القانونية الحامية للمصلحة المدعاة، وثانيتهما تتصل بالوقائع المستمد منها ما يوجب تحريك القاعدة القانونية الحامية.

فإذا ما تنازعت الرابطتان نطاق الأسبقية فى دعوى كان السبق لما يتصل

نصر حامد أبو زيد



بالقاعدة القانونية الحامية، ذلك على أساس أن المسألة القانونية المجردة تعرض قبل المسألة الواقعية، لأنه إذا لم توجد القاعدة المدعاة فلا معنى لإثبات الوقائع التى تنطبق عليها هذه القاعدة (المرجع السابق ص ٧١).

ويتخلف الحق فى الدعوى بما يتعلق بشروط نشأته أو انقضائه، إذا كان من شروط النشأة أنه إذا تخلف الحق الموضوعى المطلوب حمايته بسبب عدم وجود قاعدة قانونية تحمى مصلحة من النوع الذى يتمسك المدعى بحمايته، أو.. إذا كان ظاهر الدعوى مفصحاً بعدم وجود اعتداء على الحق الموضوعى، كما لو رفعت دائنية قبل حلول أجل الدين (المرجع السابق ص ٥٤٥) فإن إعلان الرغبة إلى المحكمة بعدم قبولها مؤدٍ إلى امتناعها عن النظر فيه إذ يكفى أن يكشف ظاهر الدعوى عن تخلف الحق فيها لتحكم المحكمة بعدم قبولها.

ويتفحص الدعوى - موضوع هذا الدفاع - تلمساً لرابطتى حماية الحق المطالب عن طريق تلك الدعوى بحمايته مسلكاً (بالحق الموضوعى) من ناحية و(بالقاعدة الحامية) من ناحية أخرى، تفاجئنا تلك الدعوى بإفصاح تقطع فيه بأن نطاق الحق الموضوعى فيها

(معدوم)، وهى بذلك قاطعة علينا طريق استطلاع القاعدة الحامية، إذ لا يعرف (القانون) .. أيضا ولا (الدين) قواعد حامية للحقوق المسماه (بحقوق الله إلا فيما جاء به (الفقه) الذى لم يقل أحد بأنه كان (وحيًا) أو قول (نبى) بما لا يباعد بيننا وبين نقده، بل... وحتى (رفضه)، لذلك سنتناول هذا الحق من جانبيه، الدينى ثم القانونى.

إشكالية طبيعة الحق فى النطاق الدينى معياران لفضها

(أ) معيار طبيعة الوحدة الإدراكية:

الإدراك أداة اتصال الكائن الحى بما حوله، وفى الإنسان لا يقتصر الإدراك على اتصال الفرد بما حوله فقط، وإنما يمتد ليصبح وسيلته للاتصال بمكنونه الداخلى/ عالم ذاته - فينفرد بذلك عن باقى الأحياء بقناة إدراكية داخلية يرتكز فيها الإدراك على وحدات إدراكية متصورة/ مصنعة عقلياً - ومؤدى ذلك أن الإنسان - ربما، يكون الكائن الوحيد القادر على إدراك ماحوله، والمستطيع إدراك ما بداخله.

على إن إدراك الإنسان الوسط/ المحيط الخارجى - يغاير فى طبيعته إدراكه للمحتوى الذاتى من ناحيتين:

أولاهما: أن وحدات الإدراكية الوسطية/ الإطار الخارجى - يمثلها واقع كائن، لذلك فهى وحدات إدراكية حقيقية لا محل لافتراضها أو تصورها، عكس الحال فى الإدراكية الذاتية المرتكزة على وحدات إدراكية تصورية قد تصدق إن صادفت لها نظيراً واقعياً وقد لا تصدق إن انعدم من الواقع هذا النظير.

ثانيتهما: وبما أن (مسار) الإدراكية يبدأ من نقطة الإثارة فى الوحدة المدركة لينتهى عند موطن

إدراكها في الدماغ البشري (راجع: د/ جمعة سيد يوسف - سيكولوجية اللغة - عالم المعرفة (١٤٥) ص ١٦٧) ماراً بقناة إدراكية يحدد طبيعتها واتجاهها كنه المدرك ذاته، فإن الإدراكية في نطاق المدرك الكائن إدراكية (حسية) تجرى عبر قنوات الحس المعروفة، كأن يدرك المرء ما يراه أو يسمعه أو يحسه.. الخ، ووراء ذلك أن مسار الإدراكية لمثل تلك المدركات خارجي، وذلك عكس ما عليه الحال في نطاق إدراك المتصور، إذ تقع الوحدة المدركة في نطاق (تصور) داخل المحتوى الذاتي بما يستلزم لإدراكها قناة داخلية ذات طبيعة (نفسية)

على أن أهم ما تعطيه طبيعة المقابلة بين الإدراكيتين أن طبيعة الوحدة الإدراكية المحسوسة مفصح عنه بكيان قابل للتمحيص والاستقراء قطعًا للخلاف حوله، بينما طبيعة الوحدة الإدراكية (المتخيلة) عارية عما يمكن به نقل الإدراكية (بما هي عليه) من شخص لآخر - ذلك، لاختلاف آليات التصور من إنسان لإنسان، من ناحية، ومن ناحية أخرى - على أساس من أن تلك التصورية (مفترضة) وليس لها على أرض الواقع نظير يمكن (حين الخلاف) المطابقة عليه.

وبما أن (حق الله) بطبيعته متصور «غيبي، عقائدي يرتكز على إدراكية نفسية يختلف حالها من شخص لآخر اتصالا بإيمانه بمعتقده من ناحية، واتصالا بقدراته (العقلية) من ناحية أخرى، فقد تركت عقائد السماء (كلها) هذا الحق لله - لتحدد (العقيدة) نطاقه، ويتكفل صاحبه - جل جلاله - بحساب من يتعدى حدوده.. قال **خالد بن الوليد** للنبي: وكم من مصل يقول بلسانه ما ليس في قلبه، فأجابه النبي: إني لم أؤمر أن أنقب عن قلوب الناس ولا أشق بطونهم. (رواه البخاري - ابن كثير - البداية والنهاية - دار الغد العربي - م/٣ ع٢٣ ص١٣٦).

على أنه لا يغير من هذا القول مقولة (الفقه) بأن (الحدود) قد اقترنت في التاريخ الإسلامي بعقوبات (دنيوية) بينما الحق فيها (لله)، إذ لا تعرف شريعة الإسلام (حدًا) لا يتصل فيه الحق بالناس سوى المزعومة (المفتراة) بحديث آحاد كذب الباحثون رواته من ناحية، وأثبتوا تعارضه القاطع مع كتاب الله من ناحية أخرى - (حد الردة) - (راجع: د/ صبحي منصور - حد الردة ص ٥، ٦، ٢٠، ٢٢.. أيضا، د/ محمد الشافعي، لا وجود لحد الردة في الإسلام - دراسة - الأحرار ١٩٩٣/١١/١٥ ص/ ١١، محمود شلتوت - الإسلام عقيدة وشريعة - دار الشروق ط ١٣ ص ٢٨١).

فإذا أضيف إلى ذلك أن (الله) - في صحيح الشريعة - وهو صاحب الحق في الحد - بالمنظور الفقهي - قد رفع عقوبة الحد عن التائب شرعًا وقدراً، فالتوبة تسقط الحد، وليس في شرع الله ولا في قدره عقوبة (ثابتة) البته لما روى في الصحيحين من حديث أنس قال: «كنت عند النبي صلى الله عله وسلم، فجاء رجل قال: يا رسول إني أصبت حداً فأقمه عليّ قال: ولم يسأله عنه فحضرت الصلاة فصلى مع النبي فلما قضى النبي الصلاة قام إليه الرجل فقال: يا رسول الله إني أصبت حداً فأقم ما في كتاب الله، قال: أليس قد صليت معنا؟ قال نعم. قال: فإن الله عز وجل قد غفر ذنبك، ولم يقم عليه الحد الذي اعترف به، (محمود شلتوت - الإسلام عقيدة وشريعة ص ٣٠٠ مشار إليه).

كما أنه من الثابت أنه إذا توافرت ضرورة تمنع من إقامة الحد، امتنعت إقامته، وقد فعل الرسول ذلك حين نهى عن قطع يد السارقين في الغزوات حتى لا يلتحقوا بالمشركين فمنع بذلك أمير الجند من إقامة الحدود (محمد أبو زهرة - أصول الفقه - دار الفكر العربي ص ٢٧٠) وليس معقولا، ولا في نطاق التصور أن يكون (الحق) في الحد (لله) وأن تكون عقوبة هذا الحد موصولة بحق الله فيه ثم لا ينفذها النبي ويأمر بمنعها. الذي في نطاق التصور، هديًا من تطبيق النبي للقاعدة أن الحق المتصل بالله في الحد - باعتبار جريمة الحد سلوكًا قد نهى الشرع عنه - مرجعه لله صاحبه يسقطه بالتوبة أويغفره، أما حق الناس فهو من حق الناس تنظمه وتحميه قواعد حماية التشريع الحاكمة لسلوكهم، حتى حين كان الرسول هو المطبق لقواعد حماية السوك في جماعته (المسلمة) كان له الخيار أن يأمر بتطبيق القاعدة أو بعدم تطبيقها، بما يقطع بأن هذا التطبيق كان منصبًا على علاقات يتصل فيها (الحق بالناس) وليس (بالله) الذي لا يملك الرسول الأمر بعدم تطبيق ما يتصل بحقوقه.

وخلاصة تلك المعيارية - الوحدة الإدراكية - أن ما يتصل فيه (الحق) بوحدة إدراكية طبيعتها، معطيات تخيلها/ تصورها، وقناتها الإدراكية، موصول التصور بمعناه في العقل، لا يمكن إدراجه في نطاق ما يحكمه التشريع/ الدين - قواعد وجزاء، بعكس ما موصول إدراكيته علاقة صاحب الإدراكية بموجود، إذ يندرج تحت العلاقة تلك ما يتحكم في السلوك الفارض تدخل القاعدة القانونية الحامية إن اخترق هذا السلوك نطاقها.

(ب) معيار اتجاه العلاقة في الحق

الشريعة من نطاق الفقه أحكام، والأحكام بمنظور هذا الفقه هي: القواعد التي تنظم بها العلاقة بين المرء وخالقه،

أو بين المرء ونظيره (محمود شلتوت - الإسلام عقيدة وشريعة ص ٤٨١)، ووراء ذلك أن العلاقة تلك هي غاية الحكم الشرعي)(في نطاق الشريعة:- الأحكام الشرعية ثمرة لعلم الفقه والأصول حيث ينظر علم الأصول إلى مصادر تلك الأحكام ومناهج التعرف عليها، بينما يتناولها علم الفقه من حيث استنباطها - راجع: محمد أبو زهرة - أصول الفقه ص ٢٣)، ومن واقع أن العلاقة تلك (محكومة) فوراءها يقف (حق) ومن خلالها يشخص (عمل) يجسدها ويخضعها لما هي محكومة به من قواعد.

ولأن الأعمال هي (الأوعية) لتلك العلاقة، فضلا عن أنها مظهرها القابل للإمساك به، فعن طريقها يمكن التعرف على (مسار) الحق من خلال قناة العلاقة المحركة له، فتضحى (طبيعة) العمل كاشفة عن العلاقة - موضوع الحكم الشرعي - من ناحية، وعن اتجاه مسار الحقّ خلال تلك العلاقة من ناحية أخرى.

غير أن الفقه - الإسلامي - في عنايته بتلك الأعمال لم يعط طبيعتها ما تسحقه من أهمية، إذ كل الأعمال في نطاق ما يعني به محكومة بالشرع/ الدين - بينما أخرج العلاقة القائم عليها مدار العمل من نطاق بحثه فاختلطت في منظوره أعمال «العقائد» بـ «أعمال المعاملات»، ذلك رغم تقريره بأن حاوية الحق تضم إلى جانب (حق الله) حقًا (للناس). راجع: محمود شلتوت - الإسلام شريعة وعقيدة - ص ٢٨٨ وقارن - أبو زهرة - أصول الفقه ص ٢٥ مشار إليه. فباعد ذلك بين هذا الفقه وبين إدراك كنه العلاقة الدائر في نطاقها الحق والكاشفة عن اتجاه مساره.

وتظهر أهمية الكشف عن تلك العلاقة فيما تعطيه طبيعتها من تغاير طبيعة أعمال (العبادة) الدائرة في نطق الحق الشرعي - الذي هو لله - عن أعمال

نصر حامد أبو زيد



(التعامل) الدائرة في نطاق الوجود الإنساني المتجه فيها الحق إلى الناس من جانبين:

أولهما: أن طبيعة العمل (العبادي) كاشفة عن علاقة مستورة (الكنه) ينفصل فيها الجوهر عن المظهر بحيث لا يؤدي السلوك المفرغ فيه العمل إلى تلازمية بين الجوهر والمظهر، فقد تؤدي الصلاة فيكشف (سلوك) أدائها (العمل العبادي) عن المظهر بينما تظل حقيقة الجوهر مستورة، إذ لا يكشف أداء الصلاة بذاته عن حقيقة (إيمان) المصلي بها.

ووراء ذلك أن العلاقة - وهي النطاق الكاشف عن مسار الحق - غير مفصح عن (حقيقتها) بالسلوك (الكاشف) فيما فيه الحق لله من أعمال العبادة بما لايمكن معه إمساك هذا الحق وضبطه لتشريع القاعدة الحامية له.

وثانيهما: أن قواعد التشريع (إسلامياً كان أو غير إسلامي) ما وضعت إلا لتنظيم السلوك الإنساني القائم فيه الحق على علاقة ظاهرة يمكن إيقاع القاعدة الحامية للحق عليها، وليس معنى أن الدين إذ يأمر بإفراغ السلوك (كله) في نطاق من مكارمه الأخلاقية المثالية أنه يبتغي بذلك ضبط هذا السلوك بقواعد مستمدة منه، ذلك لأن مرجوع هذا

الأمر الديني ليس إلا التعريف بالإطار (العلائقي) في غايته المثلى.

وحيث تقع (الردة) - الاعتقاد وليس الحد - في النطاق «العقائدي» متصلة بحقّ هو (لله) فإنها من واقع نطاقها، ومن واقع طبيعة الحق المتصلة به تدور في إطار ما حجبه صاحب الحق فيها عن التناول مختصاً به (ذاته) قاطعاً على من يريد اقتحام الدائرة (الممنوعة) طريقه حتى ولو كان (نبيه) الكريم: «أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين» (محمود شلتوت - الإسلام عقيدة... ص ٢٨١ مشار إليه).

فإذا ما أنزلت القاعدة - حيث لا يوجد نص لا توجد دعوى - على النطاق المطروح من خلاله الدعوى الماثلة انزاحت تلك الدعوى إلى حيز عدم الالتفات إليها باعتبارها حاوية (معدوم) ليس في القانون ما يبيح تناوله، إذ يخلو - القانون - على نطاقيه (العام) وما يتصل (بمسائل الأحوال الشخصية) من نص فارض حمايته - قانوناً أو شرعاً - على ما يسمى بحقوق (الله) المتصل بها الحق المطالب بحمايته في مطروحة الدعوى الكاذبة!.

تداركية..

في نطاق المقارنة بين (الأحكام الشرعية) في الفقه (الديني) وبين (علم) القانون... إحالة إلى الجزء الثاني من هذا الدفاع.

سادساً: في موضوع الدعوى..... برفضها.

إذا كان من شرائط وجود الدعوى: ثبوت وقائع معينة تنطبق عليها القاعدة الحامية فإن ثبوت الوقائع في حد ذاته ليس باعثًا على تحريك قاعدة الحماية المطالب بتطبيقها، وإنما يستلزم هذا التحريك أن يواكب (ثبوت) الوقائع تلك

مـا يضـمنهـا اعـتـداء على الحق المطالب بحمايته

وعلى هذا الأسـاس سنتناول الدعـوى المطروحـة بادئين باسـتـعـراض وقـائعـهـا (الكاذبة) حصراً لها فى (عموميات) خطّ على أساسها نسقها العام، وذلك من واقع محتوى الصحيفة وبترتيب الوقائع نفسها فى منهج العـرض المدعى؛ فـالدعـوى ـ تسع صـفـحـات ـ قـائمـة على ادعـاء بثـبـوت(أربع وقـائع) فى حق المدعى عليه الأول أفاضت فى تفصيلها (البنود) الأربعة الأول لتكون أساس القاعدة فيما تم بناء البند الخـامس عليه ليعقب ذلك بيان هوية الدعوى وما ترمى إليه.

ومـا دمنا قـد بدأنا بالحـديث عن (الوقـائع) مـوضـحـين أن عين القـاعـدة القـانونيـة الحـامية للحق لا تنظر إلى تلك الوقائع من زاوية (الكون/ الثبوت) بقدر مـا تنظر إليـهـا من زاوية الاعـتـداء على حق، لذلك سنتـنـاول الوقـــائـع الأربـع الموصل عليها فى الدعوى والحاوية لبناء نسقها العام من جانب ثبوتها من ناحية، ومن جـانـب مـا يصلهـا بالحق المدعى بالاعـتـداء عليـه والمطالب بحمـايتـه من ناحية أخرى.

دلائل الفساد فيما تأسس عليه البند «أولا» بصحيفة الدعوى.

تناول البند الأول من صـحـيـفـة الدعـوى مـؤلفًـا للمـدعى عليـه عنوانه **«الإمـام الشـافـعى وتأسـيس الأيديولوجيـة الوسطيـة»**، فـعـرف بالكتاب فى (سطر ونصف) لينتقل من هذا التـعـريف (المخل) إلى كـتـاب آخـر يعارض فيه (مؤلفه) صاحب الكتاب ـ المطعـون فى دينه ـ المدعى عليـه... وبالرغم من أن استطلاع البدايات كـاف بطبيعته ـ دون حاجة لإضافة إليه ـ لمقت تلك الدعوى وكراهيتها، فإنه بالإضافة لذلك يكشف عن وجه الزور فيها إفصاحاً عن الغرض المبيت من ورائها. فالبدايات تلك، قـاطعـة الدلالة على أن المطروحـة ليست (دعوى) وإنما هى (قميص) أُلبس لباس التقاضى، مقنعاً (بمظهر الدعوى) لغرض فى نفس يعقوب أصبح الإفصاح عنه تزيداً، إذ الكافة على دراية به.

وللإيضـاح ـ فى بساطة ـ فالدعوى تطعن المدعى عليـه فى دينه، تتـهـمـه صراحـة وعلناً وعلى نطاق الكافة ـ ليس فى مـصـر وحـدها، بل فى جـمـيع بلدان العـالم شرقًـا وغـربـاً ـ بأنه قـد ارتد عن دينه، وفـارق ملة أبويه خـارجًـا عن جماعة المسلمين، عاقًا للإسلام متمرداً عليه بما يبيح (جزّ) رأسه الفاسد، فإن لم يكن (جزّ) الرءوس مستطاع ـ فى نطاق الحاضر ـ لهيمنة الدولة (العلمانية) ربيبة الشـيطان فلا أقل ـ على نطاق الحـاضـر أيضًـا ـ من إلباسه (زنّار) مـخـالفـة الملة والطواف به فى الأسواق يتـقـدمـه قـارع الطبل ومنادى (الوالى) بينمـا يحـيط به السابلة يقرعونه(..) ويبصقون عليه فى رحـابـات إطـلالات (الجـــوارى) من منمنمات المشربيات على الجانبين.

أسفًا، فليست تلك من صـفـحـات مـا سطره الجبرتى وصفًا (لتجريسة) جرت فى قـاهرة المعـز أو حـارة الإخـشـيـد أو قطائع الممـــاليك وهم صنوف ومن كل فج، وإنما هى حقيقة تعيشها قاهرة القرن الحادى والعشرين، و(ينعم) بالتـجـريسـة فيها أستاذ جامعى كل ما جناه أنه قرع ناقـوس الإفـاقـة ـ وفى ضـمـيـره، أرض تبور، وأمة تحتضر.

ووراء التـجـريـسـة تلك ـ ربما وراء الرأس الذى أينع وحـان فى (المسـتـور) بالدعوى قطافه ـ أن ذلك المطلوب رأسه قد تجرأ فأعمل عقله فاستبانت له أسباب (العلة) التى خلف توارثهـا أن أصبـحـت (خلايا) أجسادنا حاملة لصفاتها ـ ورثناها وسنورثها ـ إن لم يكن فى المتاح أن نملك يومـا أداة استئصـالها ـ نبتكرها، أو تعطى لنا...

(تجرأ) المدعى عليه ـ تاركاً لعقله أن يعمل ـ فأمسك بفكر (الشافعى) ـ الذى لم يدع أن وحيًا كان يخاطبه، أو أن السماء كـانت على صلة به ـ مـعـيـداً قـراءته بأسلوب علمى تخطى عـصـــــر (الجرجانى) فى الإمساك بمستور الدلالة فى النص ليقول لنا باختصار ـ منا ـ بأن الشافعى لم يكن «وسطيا» بين فقهاء الرأى وفقهاء النقل، وإنما كان (منحازا) ـ ربما دون أن يدرى ـ للقرشـيـة العـربيـة التى ينتسب إليها عارضاً أدلة هذا الانحياز فى تأصيل علمى لا شأن له بدين، ولا علاقة له بدنيا.

و(فاجعة) الأثافى ـ ليس هناك خطأ ـ كامنة فى (هزل) التلفيقية المعنونة (أولا) فى صحيفة الدعوى، وموطن هذا الهزل أن المدعين (يكفـرون) المدعى عليـه (لرأى قـال به) فى مـؤلف أصـدره، مستدلين على كفره (برأى آخر) قاله من لم يرق له الرأى المخالف!

تتصدر أسانيد التكفير فى البند (أولا) عـبـارة: وقـد أعـد الأسـتـاذ الدكـتـور.. (تقريراً) ـ كذا ـ عن هذا الكتاب ذكر فى مستهله أنه يمكن (تلخيص) محتواه فى أمرين.. الخ.

نحن إذن حـيـال (تقرير) يحـتـوى (تلخيصًا) يحتوى تكفيراً.. الخ المتتالية المعروفـة، وكأنى بأصـحـاب الدعـوى قد ظنوا أن (الكل) قد فقد عقله فاستباحوا السـاحـة يهـيلون عليـهـا نثـار التلخـيص (المسلم) للتـفـصـيل (الكافر) على غـيـر إدراكـيـة بالبـديهـيـة القـائلة: تلخـيص الخطاب خطاب آخر!

ودون الدخـول فى تفـاصـيل أجـزاء التلخيص المساقة تدليلا على كفر المدعى عليه ـ إجلالا لساحة العرض، وإحساساً

بقيمة الوقت!. فما احتوته تلك التفاصيل قاطع الدلالة على أن وراءها، إما من أساء فهم النص وإمّا من لم يفهمه..

فالتحرر من (سلطة النص) ليس هو (التحرر من النص) إذ النص فى حد (ذاته) ساكن لا سلطة ولا سلطان له وهو بذلك يستمد سلطته أو (سلطانه) من خلال تفاعله مع بيئته.

وتفاعل النص مع قارئه أو الموجه إليه يخضع لعديد من العوامل، منها ما هو ذاتى ومنا ما هو خارجى، منها ما يتصل بفهم المعنى ومنها ما يتصل باللغة المعبرة عن المعنى. على أن وراء ذلك كله يوجد الإطار الفكرى العام للعامل فى نطاقة النص بما يحتويه من نماذج إرشادية وقطيعات بين المراحل / إبستمولوجية. بما مؤداه أن سلطة النص ما هى إلا (مضاف بشرى إلى النص)، فالنص . فى الكتاب أو السنة . واجب القداسة ومضاف النص فيهما . سلطة . لا قداسة له إذ هو إنسانى النشأة متغير الطبيعة.

فإذا ما كان (**الشافعى**) قد كرس فكره لإلباس النصوص سلطانها . (سلطتها) . من خلال منظور لا يرى النص سلطاناً إلا فيما أضافته إليه (قريش) بما وراءها من بيئة، وفهم لغة، وثقافة ينحصر إطارها فيما احتواه مكانها من مكة . ناهيك عن منعزل الجزيرة بما يعج به من خيال وتواتر أساطير . فإنما يكون بذلك قد (جمّد) سلطان النص على أعتاب (القرشية) حائلا بينه وبين خطاب جديد . متجدد . تفرضه طبيعة التنامى فى المعرفة، نجتاز به . نحن المسلمين . إلى المستقبل دون استجداء من أحد!

تلك خلاصة . مقصرة . لما قاله **نصر أبو زيد** فى كتابه، ولو أن المتاح كاف لأوردنا وافيًا لمحتوى مؤلفه المطعون عليه بالكفر . فربما توارت بعض الوجوه

نصر حامد أبو زيد



إن هى أدركت صحيح موقعها، فهل يعيد الطاعنون القراءة وقلوبهم خالية من الغلّ!

بقيت إضافة تتعلق بالجزئية (ج) من البند (أولا) تلك التى تنكر فيها الدعوى على المدعى عليه ما قاله رداً على حديث الشافعى عن الدلالة فى النص مخطئًا له منظوره إلى الكتاب الكريم حين حاول فى تلفيقية ظاهرة التدليل على أن كتاب الله يحتوى حلولا لكل المشاكل أو النوازل التى وقعت أو يمكن أن تقع (ص ٤ . صحيفة الدعوى) إذ ترى (الدعوى) أن فى تخطئه (منظور الشافعى) كفر، على سند من أن الصحيح هو ما قال به **الشافعى** بدليل يسوقه المدعون من كتاب الله فى الآيتين الكريمتين: «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شىء» (النحل ٨٩) «اليوم أكملت لكم دينكم» .. الخ.

وفى سبيل رد تلك المغلوطة، فتلك (دعوة) نوجهها لأصحاب هذا الفكر بإعادة قراءة الآيات قرينة بأسباب نزولها من ناحية، ومن ناحية أخرى بإعادة (رصد) الدلالة فى الجملة الباسطة سلطان دلالتها على البيان فى الآيه ونصها: «وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» للوقوف على حقيقة أن المراد بكلمة (العقيدة) بعيداً عن (أبحاث الفضاء)

و(هندسة الوراثة) اللتين لم يتنزل كتاب الله لبيانهما!

(مفهوم النص)
بين (السليم) و(السقيم)
عابرة..

ليس فى الزمن الردىء وحده تكثر (الغوغائية). وليس فى الأميين وحدهم يكثر (الجهلاء).

مفتتح..

قرأت يومًا: وبما أنه ليس متاحًا، أو فى نطاق المتصور، أن يقف الإنسان يوماً خارج (الكون) لإدراكه من نقطة خارجة عنه، كذلك فمن غير المعقول أن يسعى الإنسان للوقوف على حركة هذا الكون من خلال (علاقة) بينه وبين كون (آخر) ليس فى المتاح الآنى المعرفى تصور لوجوده، فليست هناك وسيلة لاقتحام هذا (الغموض) إلا بمحاولة الوقوف على مكوناته.. فمن هو على علم (بطبيعة) الشىء ليس فى حاجة إلى إدراكه (حسيًا) كى يستطيع تفسيره (توماس كون . بنية الثورات العلمية . ترجمة شوقى جلال . عالم المعرفة . ١٦٨ ص/ ٢٧١).

وتعجبت (حين فكرت!) فى الكيفية التى يحتفظ شريط السيليلوز الممغنط (بالصوت) المسجل عليه متسائلا أيكون الصوت المسجل على (شريط الكاسيت) هو بذاته الصوت/ اللفظ الخارج من بين الشفتين (طبيعة) و(كنهاً)؟

ودخلت نطاق (الذهول) حين عرفت بأن (صفات) الكائن الحى . من طول وعرض ولون وشعر وأحداق، بل وصحة ومرض الخ ما يميزه عن غيره . (مكتوبة) على (شريط مجهرى) تحتفظ به (الخلايا) فى جسده(!)، وكان مبعث الذهول أنى طفت أتصور الكيفية

(المكتوبة) بها تلك الصفات على الشريط (اللامرئي) مستبعداً عن التصور أن يكون (لون بشرة الزنجي) قد احتواه (شريطه الشفري) على هيئة (نقطة سوداء)، إذ كيف يكون الحال هو ذلك في احتوائية الشريط (اللولبي) حين يتعلق الأمر بطول (الكائن) أو (موروثه من الأمراض)، أيكتب على الشريط (مثلا): طويل، ويصيبه في سن الستين (فالج)، وهل تتعدد (لغات الكتابة!) على شريط الشفرة بتعدد أماكن (إقامة) الكائن.. فهذا شريط شفرة مكتوب بالعربية لأن صاحبه عربي، وذاك فرنسي.. إيطالي الخ ما على الأرض من أجناس؟

فلما استطلعت الأمر من (متخصص) توقف رأسي عن (الدوار) إذ أدركت أن وراءه ما كنت أقيم به (العلاقة) بين (كون وكون آخر) من نقطة خارجة عن الكونيين مستقرها في الرأس (الجاهل!) الذي قصر عن إدراكية (التغاير) بين ما بينهما العلاقة، فلما قرأت كتاب الدكتور نصر- المدعى عليه - (**مفهوم النص دراسة في علوم القرآن**) أشفقت على صاحبه غاية الإشفاق.. إذ كيف تصور وهو يضع كتابه أن الأرض قد خلت من جهلائها، بل كيف طاوعته نفسه أن يخاطب بلغة (الحاضر) عقولا تعيش في (قبور) الماضي، تأبى أن تسمى (الأسطورة) بالأسطورة!، إذ كيف (تنهار دعائم الحلم السندسي المحلق بالأسطورة في رحابه دون رد فعل؟

(أ) نعم: تصور أن اللوح المحفوظ يحتوي (كتاب الله) (بطبعيته البشرية) ذاتها أسطورة.

فالوجود الإلهي في نطاق (مطلق) لا مجال فيه (لأبعاد) المحصور من (مكان وزمان وهيئة)، فالله - جل جلاله - إن استوى، فهو وحده الذي يعرف كنه هذا الاستواء (لوجوده هو الآخر في نطاق المطلق)، وإن قال (على العرش) فطبيعة هذا العرش هي الأخرى مطلقة لا يحتويها استيعاب كائن ليس من إمكانياته تصور المطلق أو إدراكه والخطاب في النص الكريم (استوى على العرش) شفري (لكنه) يحتوي على دلالتين، إحداهما: متصلة (بالمطلق) في كنه الخطاب، وتلك بعيدة عن التناول محجوبة عن (التصور) إذ لا يحتوي المطلق أبعاداً (فوقية) أو (تحتية)، (محمولة) أو (محاطة)، وثانيتهما: متصلة بالمخاطب البشري تحليقاً به في نطاق أقصى التصورية (للعظمة) و(التفرد) و(الامتلاك) إبعاداً لهذا (المخاطب البشري) عن نطاق المحجوب عنه من ناحية، ووصلا له بهذا النطاق في حدود بشريته من ناحية أخرى..

غير أن السلف - بعض فقهاء الكلام - حين أضناهم الجهد في الوصول إلى المستحيل (اختراق المطلق) حاولوا (تصوره) في نطاق محصور الزمان والمكان والهيئة، فاكتظ (التراث) - ليس التراث من الدين - بتصور (العرش) على هيئة (كرسي)، كذلك بتصور (الحمل) و(الثمانية) على أبعاد مكانية تحتوي المعدود وتحدد مكانه، فاستقامت في الذاكرة (أسطورة) هي (الكفر) بعينه. وتلك هي ما حاول (الدكتور نصر) إمساكها والتنبيه على خطورة بقائها في (الخطاب الديني)...

(ب) أيضاً.. (نعم)، فالقرآن المفرغ في الوجود الإنساني على (كنه) يغاير كنهه في اللوح المحفوظ، فهو (هو) في نطاق (المحصور) وهو (ليس هو!) في نطاق المطلق.

فإن تطاول الظن إلى الاعتقاد بأن تلك تناقضية، فأساس ذلك قصور الإدراكية، ولعل في التمثيل بالفارق بين (كنه) الصوت في الطبيعة و(كنهه) على شريط الكاسيت الحامل له، كذلك - صفات الكائن متمثلة في وجوده إذ هي على طبيعة تغاير (رموزها) على الشريط الشفري - فتلك هي تلك، غير أنها في نطاق (الماوراء) ليست هي.. أتقتلون رجلا أن يقول ربي الله!..

فإذا ما كان هذا هو (الفكر) المؤسس عليه أن صاحبه قد كفر بالله وارتد!، فهل يكون وراء ذلك سوى سؤال نطرحه (لوجه الله): من الذي قد كفر؟

(ج) وفيما يتعلق بالبند (ثالثًا) من صحيفة الدعوى،فإحجام المدعى عليه (عن الرد) على (قاذفيه) وراءه أنه يعيش (حضارة عصره) - من ناحية، و.. (أنه) بعد الفارق بين (مكانته) و(مكان) من يطلبون الرد! من ناحية أخرى.

بعد كفاح مرير، وجهود مضنية، اكتشف (علماء) الأنثروبولوجيا: أن الناس يتصرفون في إطار (ثقافتهم) الخاصة، وأن العملية التي يصنع به الناس (طبائعهم) على صلة وثيقة بالأدوات التي يشكلونها لصياغة عوالمهم (كافين رايلي - تاريخ الحضارة - ترجمة د/ عبد الوهاب المسيري - عالم المعرفة - ٩٠ - ص ٤٣).

وحيث يقع (النقص الوجداني) - المقدرة على أن تضع نفسك في موضع الآخرين - في نطاق ما يعطيه (فهم) المرء، و(استيعابه) للمشكلة المجابهة (المرجع السابق ص ٨٠) فإن الأكثر فهماً أقدر استيعاباً من ناحية، ومن ناحية أخرى - فهو وثيق الصلة بأدوات ما شكل (عالمه)، على دراية بما تشكلت عليه (المشكلة المجابهة) من أدوات - بما تقيم في نفسه (ميزاناً) بين ما عليه (ذاته وما عليه (الذات) في المشكلة المجابهة فيعطيه هذا الميزان (معيارية): أن يتصدى.. أو أن (يهمل).

وحيث تفصح المعيارية ـ التصدى أو الترك إهمالا للمتروك وعدم اكتراث به ـ عن النهج الواجب اتباعه فى ساحة المقابلة بين الفكر (الموصوم) والفكر (الواصم) ـ ناهيك عن طبيعة الوصمة أو مكانها من الصحيح واللا صحيح ـ فإن فى إهمال الرد (المطالب به) أبلغ ما فى الخطاب من رد على المطالبة تلك!

(د) ولمن لا يعرف! مكانة (الردة) فى حاوية ما استقر عليه القضاء وأجمع عليه الفقه ـ البند رابعًا من صحيفة الدعوى ـ فإجماع القضاء على غير ما أشارت إليه الصحيفة، وما قال به (فقهاؤها) لا تعتد به الأحكام خارجة به عن نطاق الدليل (الشرعى).

فنطاق (ما استقرت عليه الأحكام فى موضوع الردة) تأصل (قاعديًا) فى رحاب محكمة النقض بقضائها بأن «الردة من أمور ما يتصل بالعقيدة الدينية التى تبنى الأحكام فيها على (الإقرار بظاهر اللسان) ولا يجوز لقاضى الدّعوى أن (يبحث) فى (بواعثها) و(دواعيها).

ـ نقض ٢١/٤/١٩٦٥ ـ ١٦ـ ٨٠ـ ٤٩٦ ـ مجموعة القواعد القانونية التى قررتها محكمة النقض ـ أحمد سمير أبو شادى القاعدة رقم (١٤٩) ص ٨٦.

ونطاق الفقه مزيج عن ساحته عالم (المغنى) و(الشرح الكبير) و(ما قال به عبد القادر عوده) إذ يتأسس بناء المنتهى إليه فى تلك (المستبعدات وغيرها كثير) على القاعدة الكاذبة النفعية المسماه بـ (إجماع المسلمين) حيث لا يعرف تاريخ الإسلام الحق (إجماعًا للمسلمين) منذ البدايات ـ وحتى فى رحاب اجتماع السقيفة لتولية أبى بكر الخلافة ـ (ملحوظة) إذ كان ما بعد (حتى) صادمًا، فللإفاقة يرجى بمن أصابته (الصدمة) الرجوع إلى (سليمان الطماوى ـ نظام الحكم والإدراة فى الإسلام، دار

نصر حامد أبو زيد



الفكر العربى ص ٤١٢) وليقرأ النص المورد نقلا عن مصدره الصحيح:

«هنا لم يستطع عمر أن يمسك عن الكلام، فوقف قائلا: «هيهات لا يجتمع اثنان فى قرن. والله لا ترضى العرب أن يؤمروكم ونبيها من غيركم. ولكن العرب لا تمتنع أن تولى أمرها من كانت النبوة فيهم، وولى أمورهم منهم، ولنا بذلك على من أبى الحجة الظاهرة والسلطان المبين. من ذا ينازعنا سلطان محمد وإمارته، ونحن أولياؤه وعشيرته، إلا مدلل بباطل، أو متجانف لإثم، أو متورط فى هلكه؟

فقام (الحباب) يرد عليه قائلا:

يا معشر الأنصار، أملكوا على أيديكم، ولا تسمعوا مقالة هذا وأصحابه فيذهبوا بنصيبكم من هذا الأمر، فإن أبوا عليكم ما سألتموه (فاجلوهم عن هذه البلاد) وتولوا عليهم هذا الأمر.. فإن (بأسيافكم) دان لهذا الدين من دان ممن لم يكن يدين.. أنا جزيلها المحكك، وعذيقها المرجب، أما والله إن شئتم لنعيدها جذعة!

قال عمر:

إذن يقتلك الله، فأجاب الحباب بل إياك يقتل، فانتضى الحباب سيفه فضرب عمر يده فسقط السيف فأخذه عمر ثم وثب على سعد بن عبادة أ. هـ».

وإذا كان التاريخ يتحدث بأن بنى هاشم وأنصارهم ترددوا فى البيعة قائلين: الولاية لعلى، حيث اجتمع **سلمان الفارسى، وأبو ذر الغفارى والمقداد، وعمار، والعباس، وابن العباس** قائلين للناس: طبقوا الحكم الإلهى وأمر رسول الله فالولاية **لعلى** (راجع ـ محمد منظور نعمانى ـ الثورة الإيرانية فى ميزان الإسلام ـ عبير للكتاب ـ القاهرة ص ٥٠) فاندفع الناس إلى **عائشة** يسألونها ـ ما ورد فى الصحيحين من حديث **عبد الله ابن عون** عن **إبراهيم التيمى** عن **الأسود** قال: «قيل لعائشة إنهم يقولون إن **الرسول** أوصى إلى **على**، فقالت: بم أوصى إلى **على**؟ لقد دعا بطست ليبول فيها وأنا مسندته إلى صدرى فانحنى فمات وما شعرت، فيم يقول هؤلاء إنه أوصى إلى **على** ؟» (راجع ـ ابن كثير ـ البداية والنهاية ـ المجلد الثالث ص ٣١٩ ـ دار الغد العربى العد ٢٥).

فأين كان (الإجماع) آنئذ ـ والبدايات هى مشغول الساحة ـ حيث الجسد الكريم لرسول الله ما زال على فراشه لم يوار التراب بعد.

فإذا ملجاء المدعون الآن يؤسسون لحكم شرعى على سند من (فقه) يعتد بمزعومة (الإجماع) كمصدر من مصادر الشريعة (فى إنكار حجية الإجماع ـ راجع: محمود شلتوت ـ الإسلام شريعة وعقيدة ص ٦٧ مشار إليه، أيضاً: الطيب النجار ـ تيسير الوصول إلى عالم الأصول ـ دراسات مقررة بكلية أصول الدين بالأزهر ص ٨٤. أيضاً: محمد أبو زهرة ـ أصول الفقه ص ١٨٧ مشار إليه، أيضاً: محمد رشيد رضا ـ شرح المنار، ج ١٣ ص ٤١) فهل يسمع لهم، أو يعتد (بفقههم) المؤسس عليه دعواهم؟

(هـ) والنتيجة المثارة فى البند (خامسًا من الصحيفة) أساسها فاسد

وموطن الفساد فى (بنائية) هذا البند أنه يرتب نتيجة لما لا أساس له إذ يخلص إلى ما انتهى إليه دون العروج على ما بنى عليه، فإن كانت الردة سببًا من أسباب الفرقة الزوجية فشرائط التفريق للردة هى ثبوت الردة أولا ثبوتاً يقيناً لا يتعدى فيه القانون - أيضًا ولا الدين - بما تحصل عن نبش الصدور وقراءة الأفكار(!) (راجع - نقض ٢١/ ٤/ ١٩٦٥ - مجموعة القواعد القانونية - مشار إليه)

كذلك فما أشار إليه هذا البند من أحكام ارتكن إليها فى بنائيته على انقطاع عن ساحة المعروض (بالدعوى الماثلة)، إذ الأحكام تلك - جميعها - قد صدرت فى دعاوى أفصح المدعى عليهم فيها بالردة بأنهم خارجون عن الإسلام - إما لأنهم كانوا قد اعتنقوا الإسلام بديلا عن دينهم الأصل ثم عادوا إلى ما انخلعوا عنه بإسلامهم، وإما لأنهم غادروا إلى ديار أخرى فاعتنقوا جنسيتها وملة أهلها تاركين إسلامهم على مرافئ شطآن المغادرة، وعلى من يريد اليقين فى ذلك أن يرجع لتلك الأحكام ليقف عن المغالطة التى استولد منها المدعون ما انتهوا إليه. فمن ذلك، ولكل هذه الأسباب فالدعوى فى نطاق موضوعها عارية عن أساسها، حرية بالرفض فى كافة ما انبنت عليه وما أفضت إليه.

استدراكية واعتذار

كنا - حين وضعنا الأساس لهذا الدفاع - قد خططنا لتناول الدعوى من جانبين: قانونى، ومعرفى فتناولنا الجانب الأول فيما انتهينا إليه على أمل بأن فى الوقت ما يتسع لتناول الجانب الثانى غير أن ظروفًا قهرية استغرقت من الوقت ما كان مخصصاً لهذا الجانب فجاء الدفاع خالياً منه.. لذلك أكرر الاعتذار. ■

محامى المدعى عليهما

رشاد سلام.



نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد

خطـــاب تضـــامـن

من اتحاد المحامين السوريين



فـ تحية طيبة وبعد، فإننا نحن المحامين الموقعين أدناه من القطر العربى السورى والذين يتابعون أنباء المحاكمة فى الدعوى الغريبة المقامة من بعض المحامين باسم الدين ضد الدكتور **نصر حامد أبو زيد** واتهامه بالردة، يسرنا أن نبعث عن طريق مجلتكم(1) بكتابنا هذا إلى المحكمة الناظرة فى الدعوى وإلى الرأى العام كإعلان موقف ورأى فى إجراء خطير أساء ويسىء إلى أمتنا وديننا ويحملها وزر اتجاه ظلامى تخلصت منه البشرية فى العصر الحديث. واستنكره الإسلام منذ بزوغ رسالته ومنذ أكثر من ألف وأربعمائة سنة.

إن الرسول العربى رسول المحبة والسلام قد بلغ بأمانة وصدق رسالة ربه ليقول لكل الناس «**قل يا أيها الناس قد جاءكم الحق من ربكم فمن اهتدى فإنما يهتدى لنفسه ومن ضل فإنما يضل عليها وما أنا عليكم بوكيل**». وليؤكد للجميع أنه «لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغى» وأنه «**لو شاء ربك لآمن من فى الأرض كلهم جميعا أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين**»، و «**قل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر**» وغير ذلك كثير من الآيات الكريمة التى ضمن فيها «رب الناس، ملك الناس، إله الناس» لكل إنسان بمحض مشيئته واختياره، وعلى قدر عقله، أن يؤمن أو يكفر، وقال للكافرين: لكم دينكم ولى دين.. وبهذا كان الوحى صريحًا واضحًا فى التأكيد على حرية الإنسان فى الاعتقاد والإيمان... وبهذا لا يجوز لأحد أن يفرض أراءه على غيره بالإرهاب والتهديد بالقتل... ومنع الاعتداء على حرية الإنسان مهما كان معتقده بشرط أن لا يكون هو من المعتدين...

إن هذه الرسالة السماوية الإسلامية البليغة تتفق تمامًا مع ما وصلت إليه البشرية، بعد أكثر من ألف ومائتى سنة من تبليغ محمد ﷺ لها، بما أسمته إعلانات حقوق الإنسان وما أصبح شرعة للأمم المتحدة وشعاراً عالميًا مع نهاية هذا القرن العشرين...

ذلك هو الإسلام الذى ينطق به القرآن الكريم فى مجمل أحكامه التى كرم فيها الإنسان وحفظ له حقه فى التفكير والاعتقاد والتعبير. دون وصاية من

كهنوت ولا رقابة من إنسان آخر، وفى ذلك كان سمو الإسلام وكانت عظمة رسالته التى خاطبت عقول الناس جميعاً مفترضة بهم فهم الرسالة دون حاجة لسلطة مشايخ، أو كهنوت متعصب يقيم مقاييس وموازين تحدد أوصافاً جاهزة للكفر، ومحاكمات تفتيشية يفصلونها ويعدونها بحسب مقاسات أفهامهم للمقدس التى لا يقبلون فيها حواراً ولا نقاشًا، ويعتبرون المعرفة والعلم حكراً عليهم، رغم صراحة النصوص بحق كل إنسان فى الاجتهاد وفى الإيمان وحرية الاعتقاد...

إنه فى الوقت الذى كان ينبغى فيه على العرب والمسلمين فى جميع أقطارهم أن يستهدوا بنصوص القرآن المشار إليها للتأكيد على حقوق الإنسان المطروحة كشعار عالمى مع نهاية هذا القرن العشرين، الذى توصلت فيه البشرية إلى اعتبار أن من أهم هذه الحقوق، حرية الإنسان فى الضمير والمعتقد. وإنه فى الوقت الذى كان ينبغى فيه على رجال الفكر، وعلى رجال الدين المخلصين له أنه يهتدوا بأحكام القرآن وأن يعملوا من خلال ذلك، على إزالة تلك الصورة الدموية البشعة التى يعرضها أشخاص نصبوا أنفسهم بأنفسهم أوصياء وكهنة وقضاء محاكم تفتيش تحت ذريعة الدفاع عن الإسلام، الإسلام الذى كان أول من حارب هؤلاء... إنهم بكل أسف، بمواقفهم هذه جعلوا من هذا الدين العظيم عرضة لانتقاد عالمى أخذ من أقوال وتصرفات هؤلاء المتعصبين، أن الإسلام دين دموى لا يصلح لهداية الإنسان بأكثر مما يصلح لقتل الناس، وأنه دين السيف والقتل والدماء وليس دين الرحمة والموعظة الحسنة والإخاء بين الشعوب والقبائل ليتعارفوا أن أكرمهم عند الله أتقاهم.

إن الدعوى الغريبة المقامة ضد الدكتور **نصر حامد أبو زيد**، بالتفريق بينه وبين زوجته بتهمة الارتداد عن الدين، لمجرد استعماله لعقله وعلمه مجتهداً بتفسر النصوص والأحكام، تعبر عن مأساة حزينة تردى فيها مجتمعنا العربى والإسلامى، وعن إرهاصات فكر ظلامى يعدو بالمجتمع العربى القهقرى إلى عصور القرون الوسطى حيث كان كهنة الدين لا يعرفون وسيلة لفرض آرائهم سوى وسيلة البتر والحرق وحيث كان الإسلام فى ذلك الحين يشدد على أنه لا إكراه فى الدين.. وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر.

إننا ونحن نشعر بعمق المأساة وبوحدة المصير العربى نبارك ونؤيد الأقلام الحرة فى مصر وفى جميع الوطن العربى التى تتصدى لهذه المأساة ونشكر المنابر الصحفية والإعلامية الحرة التى تكشف وتعرى الأفكار الظلامية الدخيلة على الإسلام والمناقضة لحقوق الإنسان ونعلن من على صفحات هذه المجلة، أننا كمحامين عرب مسلمين مارسنا ونمارس الدفاع عن الحق والعدل وملتزمين بهموم أمتنا العربية، متطوعون للدفاع فى قضية الدكتور **نصر حامد أبوزيد** لأن فى الدفاع عن قضيته وحريته دفاعًا عن الإسلام الحق وعن العدل وعن حقوق الإنسان.

إن ثقتنا بالقضاء العربى فى مصر الذى عرفنا فيه مواقف جريئة تتفق مع منطق الحياة والعصر وحماية حقوق الإنسان، تجعلنا مطمئنين على أن حكمه فى هذه الدعوى الغريبة سوف يكون منسجمًا مع تاريخه فى الحرص على العدل والمنطق السليم وفى إفحام الإنكشارية الدينية المزايدة والمبتزة باسم الدين. وإننا لواثقون أيضًا أن نتيجة هذه الدعوى لن تكون سوى البرهان القاطع على أن التكفير باسم الدين، وأن الإرهاب الفكرى والمادى دخيل على حضارتنا وديننا وقيمنا الإنسانية. إننا نعتز بوجود أمثال الدكتور **نصر حامد أبو زيد** ممن يستعملون عقولهم النيرة لإيضاح أن الدين ليس هو ذلك الموجود بخطاب الجهلة المدعين بالتدين واحتكار المعرفة.. وإنما الدين هو النص الدينى الموحى به بعد تحليله وفهمه فهمًا علميًا صحيحاً يمنع عنه أى لبس وينفى عنه ما لحق به من خرافات ويستبق ما فيه من قوة دافعة نحو التقدم والعدل والحرية. إن الإسلام الذى أعلن حرية الضمير والاعتقاد للناس وحرم وجود كهنوت متعصب يفرض أراءه بالحديد والنار على الناس، يؤكد على أن الله عز وجل لم يجعل محمداً وكيلا على عباده **(قل لست عليكم بوكيل)**، فكيف يسوغ فى منطق الدين وفى منطق حقوق الإنسان أن ينصب بعضهم لنفسه وكيلا عن الله وعن دين الله.. ويحرم على الإنسان العاقل المفكر حرية البحث العلمى، ويصادر العقل ويزرع الحقد والإرهاب باسم الدين البرىء فى جوهره من كل ما يقولون؟

إننا إذ نرجو نشر رسالتنا هذه باعتبارنا محامين متطوعين عن الدكتور **نصر حامد أبو زيد** نأمل إعلامنا عن موعد الجلسة القادمة وكفالة حقنا بالدفاع فى هذه القضية التى هى قضية العروبة والإسلام.. وقضية حقوق الإنسان وحريته فى الاعتقاد والتفكير. المكفولة بالدين وبشرعة الأمم المتحدة ودساتير الدول العربية. ■

مع الشكر والاحترام.

---

(١) أرسل الخطاب إلى مجلة روزاليوسف التى نشرت خبراً عنه، وأرسلت نسخة من الخطاب للمؤلف.

نصر حامد أبو زيد

خطاب دفاع

صفاء زكى مراد



محكمة الجيزة الابتدائية
الدائرة(١١) شرعى كلى الجيزة
مذكرة

فى بدفاع الدكتور/ نصر حامد أبو زيد
والدكتورة/ إبتهال يونس

ضد

الأستاذ/ محمد صميدة عبدالصمد المحامى وآخرين فى القضية رقم ٥٩١ لسنة ١٩٩٣

المحدد لنظرها جلسة ١٦/١٢/١٩٩٣م

* الدفع بعدم جواز البحث فى حقيقة الاعتقاد الدينى:

حيث إن طلبهم التفريق بين المدعى عليهما الأول والثانية لردة الأول ويعنى أنهم قد حسموا بداءةً أمر ارتداد المدعى عليه الأول واعتبروه مرتداً يجب التفرقة بينه وبين زوجه، وهو ما يمثل نوعاً من المصادرة على المطلوب، لأن المحكمة الموقرة قبل أن تجيب المدعين لطلبهم عليها أولا أن تحكم بردة المدعى عليه الأول.

* وقد استقرت مبادئ محكمة النقض على عدم جواز البحث والتفتيش فى حقيقة الاعتقاد الدينى لأى مسلم طالما أنه بحسب الظاهر يدين بالإسلام . ومما يؤيد هذا أن كل السوابق القضائية التى حكم فيها بالتفريق بين زوجين لردة أحدهما كانت الردة فيها ثابتة وقاطعة بإقرار الشخص نفسه المدعى بارتداده وبالتالى لم تتحر أياً من المحاكم التى أصدرت أحكاماً بالتفريق فى تلك السوابق للبحث فى العقيدة، إذ هى واضحة وظاهرة بالإقرار. أما بالنسبة للدعوى الماثلة أمام عدالتكم فالأمر يختلف تماماً فالمدعى عليه الأول فى دعوانا يعمل أستاذاً مساعداً للدراسات الإسلامية بقسم اللغة العربية بكلية الآداب منذ ما يقرب من عشرين عاماً.

وفى إطار البحث العلمى والدراسات قام بتأليف عدة مؤلفات فى التراث الدينى الإسلامى، فإذا بالمدعين يقتطعون جملا من هذه المؤلفات ويجتزءون عبارات من سياقها فى تلك الكتب ليفهموها فهماً خاصاً لا تقوله الكتب التى ألفها المدعى عليه الأول ـ حتى لو قرأت بعيداً عن سياقها ـ توصلا لتكفير مسلم بأى وسيلة انقياداً لأحقاد نفسية.

* وقــد جــاء في باب المرتد «في كتـاب مـجمع الأنهر في شرح ملتقى الأبحـر» المجلد الأول ص٦٨٠ (للفـقيـه المحقق عبد الله بن الشيخ محمد بن سليمـان) أن ركن الردة هو إجراء كلمة الكفر على لسان بعد الإيمان ولم يحدث أبداً أن نطق المدعى عليه الأول بكلمـة الكفر أو حتى أتى فعلا يُعد كفراً حتى يفـرق بينه وبـين زوجـتـه باعـتـبـاره مرتداً.

* ولا ينهض صحيحاً القول هنا بأن المدعى عليه الأول صدرت منه كتابات يفهم من قراءتها أنها خروج على الإسلام لأن مفاهيم الناس تتفاوت فما يراه واحد خروجاً يرى فيه آخر غير ذلك.

* وقد احتاط الفقهاء نهاية الاحتياط في عدم تكفير المسلمين واستناداً لمذهب الحنفية لا يفتى بكفر مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان في عدم كفره رواية ولو ضعيفة فما بالنا ونحن أمام رجل مسلم يسعى إلى تدعيم الإسـلام والتـمكين له على أسس من المعرفة العلمية والعقل.

رجل قضى ما يربو على عشـرين عاما في محراب دراسة الإسلام وتدريسه والنهوض به في مواجهة كل ما يسيء إليه.

فيأتي الأساتذة المدعون ليوجهوا إليه ما يشوه فكره ويقلب مفاهيمه ثم يرمون مسلماً ومسلمة بالكفر من غير بينة.

بناء عليه

* ومع حـفظ الحق في الدفـاع الموضوعي وكافة الحقوق الأخرى.

* يلتمس المدعى عليهما من عدالة المحكمة الموقرة الحكم بقبول الدفع المبين بصدر هذه المذكرة والحكم به ■

وكيلة المدعى عليهما

صفاء زكي مراد

المحامية



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع
أميرة بهى الدين



محكمة الجيزة الابتدائية
الدائرة ١١ شرعى
مذكرة

بدفاع/ الدكتورة **إبتهال يونس**
مدعى عليها ثانية

ضد

الأستاذ/ **صميدة عبد الصمد**
المحامى وآخرين مدعين.

فى الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ٩٣ شرعى كلى الجيزة

المحدد لنظرها جلسة ١٩٩٣/١٢/١٦

الوقائع:

أقام المدعون ـ وهم نفر من آحاد الناس ـ الدعوى الماثلة يطلب تفريق المدعى عليه الأول، زوج المدعى عليها الثانية عنها بزعم ـ لا يقين عليه ولاسند له ـ أنه قد ارتد عن الإسلام، وما دام قد ارتد ـ حسب تصورهم ـ فإن زواجه بها قد انفسخ، مما يتعين معه والحال كذلك التفريق بينهما...

ولما كان من ظاهر الحديث ـ أن هؤلاء المدعين لا صفة لهم فى حديثهم أو فيما يطلبون ـ فقد ارتكنوا على دعاوى الحسبة، تلك التى تبيح لهم حسب تصورهم أن يقيموا مثل هذه الدعوى مدعين أنهم يدافعون عن حق من حقوق الله وهو «جل مباشرة النساء وحرمتها» ذلك الذى يجب على كل مسلم أن حافظ عليه ويدافع عنه..

وهكذا يحاول المدعون، إثبات، أنهم، فى دعواهم هذه، وحسب زعمهم، إنما يدافعون عن المدعى عليها الثانية، وطلبوا التفريق بينها وبين زوجها المدعى عليه الأول حماية لها ودفاعًا عنها، الذى هو حماية عن حقوق الله ودفاعاً عنها..

والحق أن المدعى عليها الثانية، تدرك أن زوجها ـ المدعى عليه الأول ـ هو المستهدف من هذه الدعوى، فالمدعون وقد اتخذوا من هذه الدعوى مطية ووسيلة ليس لحمايتها ـ على حسب زعمهم المعلن وليس دفاعًا عن حق من حقوق الله تعالى ـ كما يدعون، بل افتئاتاً عليه ـ على زوجها المدعى عليه الأول ـ لا دفاعًا عن حق، بل تحقيقًا لأغراض أخرى لا يخفونها إلا عن هذه المحكمة لكن يجهرون بها فى كل ساحة وبكل لسان، فأهدافهم والتى لا يمكن لهم تحقيقها إلا بواسطة هذه الدعوى، سيؤجل الحديث عنها إلى صفحات لاحقة..

هذا هو الحديث وهذا هو أصل الموضوع وفرعه..

فالدعوى الماثلة، نصيبها من القانون قليل، وأهدافها خارج المحاكم أكبر وأعظم، وما استعمال القانون ودعاوى الحسبة والمحاكم، إلا أدوات لتحقيق أهداف غير قانونية وغير مشروعة.. على النحو الذى سيبين فيما بعد..

وبما أننا قد أجبرنا على الولوج فى ساحات المحاكم، فلا سبيل لنا ولا ملاذ لحمايتنا إلا القانون والدستور.. ويبقى الحديث عن ملابسات الدعوى وظروف رفعها والغايات الحقيقية منها ولها، حديثاً تاليًا ـ رغم أهميته ـ يتقهقر إلى الصفحات الأخيرة من هذه المذكرة.. والتى لما فيها ولما ستجده المحكمة من أسباب أفضل، سيتحقق للمدعى عليهما معاً السلام والأمان والعدل والحق..

الدفاع

وقبل إبداء الدفاع الموضوعى، ينضم الدفاع عن المدعى عليها الثانية إلى كل الأساتذة المحامين الحاضرين فى هذه الدعوى عن المدعى عليه الأول وعن الخصوم المتدخلين، فى كل ما أبدوه من دفوع ودفاع، باعتبار أن الدفاع فى هذه الدعوى وحدة واحدة تستهدف بكل شخوصها الوصول إلى إعمال صحيح القانون برفض الدعوى..

وبعد:

أولا: تتمسك المدعى عليها الثانية، وهى زوجة المدعى عليه الأول، بالدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة ولانعدام المصلحة القانونية المشروعة..

فهؤلاء المدعون، فيما قاموا به من تطفل على حياتها الشخصية وحرمتها، وفيما زجوا أنفسهم فيه وزجوا بها فيه من حديث عن أدق أمورها الخاصة، بطلب تفريق بينها وبين زوجها، لايقوم على سند من قانون أو من شريعة، وليس لهم صفة فيما يتمسكون به، فردة زوجها أمر غير قائم ولا سند عليه، بل ولا مجال أو مبرر لديها للحديث فيه والخوض به، وهم ـ هؤلاء المدعون ـ لا يملكون صفة تتيح لهم إقامة مثل هذه الدعوى أو تبرر لهم الحديث فيها، ودعاوى الحسبة، تلك التى تبيح الدفاع عن حقوق الله، لا تصلح وسيلة لهم أو تمنحهم صفة قانونية تمكنهم من إقامة مثل هذه الدعوى..

فقد نصت المادة الثالثة من قانون المرافعات على أنه «لا يقبل أى طلب أو دفع لا يكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرها القانون»

ومن ثم فقد تطلب القانون لقبول الطلب أو الدفع:

توافر المصلحة لصاحبها، بل وتكون مصلحة يقرها القانون..

وليس فى الأوراق ـ بخصوص الدعوى الماثلة ـ أى مصلحة قائمة للمدعين، يدافعون عنها بإقامة هذه الدعوى، فالادعاء بأن مصلحتهم القائمة والمبررة لرفع الدعوى هى «الدفاع عن حق من حقوق الله»، ليست ظاهرة فى الأوراق، لأنه وحتى تتوافر لهم هذه الصفة ألا وهى أنهم المدافعون عن حق من حقوق الله، لابد لهم أن يثبتوا أن هناك من ينتهك ذلك الحق و يخالفه وهو مالم يثبت فى هذه الدعوى ـ مع الاحتفاظ بكافة حقوقنا فى مناقشة ودحض ما قد يجد ويثبت أثناء تداول هذه الدعوى ـ فالمدعى عليه الأول ليس بكافر أو مرتد أو مغاير لدينه، بل هو مجرد افتراض، يجاهد المدعون من أجل إثباته ـ ولم يثبت ـ ومن ثم تنعدم مصلحتهم القانونية التى تبيح لهم قانوناً إقامة الدعوى مما يجعل عدم قبولها أمراً يصادف صحيح القانون.. لكن لهم مصلحة واقعية، تلك التى يخفونها عن المحكمة فى أوراقهم يدعون بغيرها، والتى يستخدمون القانون والمحكمة والدعوى ذاتها لتحقيقها، وهى منع المدعى عليه الأول من التدريس فى الجامعة.. وما نقرره هنا ليس استنتاجاً أو تصوراً بل هو الحقيقة المتوارية وراء كل الإدعاءات غير الحقيقية الملفقة..

وهو ما ورد بالنص على لسان المدعى الأول وعبر عنه بوضوح فى حديثه لمجلة المصور الصادره فى ١٩٩٣/١٢/١٩ عدد رقم ٣٦٠٦ ص٦٠ ـ إذ قال «لم يكن أمامى من وسيلة لكى أثبت قانوناً وبحكم قضائى ارتداد الدكتور نصر لكى تمنعه من التدريس فى الجامعة» إذن هذا هو الهدف الذى بسببه أقام المدعى الدعوى الماثلة، وهذه هى المصلحة القائمة التى دفعته لإقامة الدعوى الماثلة لتحقيقها..

فهذه هى المصلحة الحقيقية والدافع لهم على إقامة هذه الدعوى ولكن هل هى مصلحة مشروعة يقرها القانون، هل يقر القانون أن يستخدمه المدعون كوسيلة ـ بزعم الادعاء بدفاعهم عن الدين وعن حقوق الله ـ ليس لغرض إلا منع المدعى عليه الأول من التدريس فى الجامعة، أى منعه من عمله المشروع.. الإجابة واضحة لا تحتاج إلى طويل الحديث، فتلك المصلحة التى هى المحرك الرئيسى، والدافع الحقيقى والوحيد للمدعين، غير مشروعة ومخالفة لصحيح حكم القانون.. فهى مصلحة لا يقرها القانون، لأنها ترمى إلى تحقيق أهداف غير مشروعة وهى منع المدعى عليه الأول من ممارسة عمله الذى يقوم به فى الجامعة..

وما دام غرضهم من رفع الدعوى وإقامتها، هو استخدام حكم هذه المحكمة،

بعد صدوره ليس لإحكام التفريق بين الزوجة وزوجها ـ كما يدعون دفاعًا عن حكم الله وحقوقه ـ بل لمنع المدعى عليه الأول من العمل بالجامعة.. فقد باتت مصلحتهم الدفينة تلك التى ـ وبعد وضوحها ـ تحول بينهم وبين مباشرة هذه الدعوى لأنها مصلحة غير مشروعة لا يقرها القانون، مما يجعل الدفع بعدم قبول دعواهم ـ والمبدى من المدعى عليها الثانية ـ أمراً يصادف صحيح القانون وخليقاً بالقبول..

قال تعال «هل ننبئكم بالأخسرين أعمالا، الذين ضل سعيهم فى الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا» سورة الكهف، ١٨: ١٠٣ ـ صدق الله العظيم..

ثانياً: تلتمس المدعى عليها الثانية من المحكمة الموقره التفضل برفض الدعوى وإلزام رافعيها بالمصروفات وأتعاب المحاماة على سند من:

أن أحكام القانون المصرى جاءت خلواً من أى نص يبيح لأية جهة أن تحكم على ما يعتقده المواطن تنقيباً وبحثاً عن بواطن نفسه وسرائرها وصولا إلى صحة إيمانه أو كفره أو ارتداده..

فالقانون المصرى لا يعرف معنى الردة ولا كيفية إثباتها، فإن كان الأمر كذلك، فإن هذه المحكمة مسيجة بنصوص القانون الصحيحة، يمتنع عليها البحث عن ردة المدعى عليه الأول من عدمها، سيما أنه لم ينكر دينه أو يدعى خروجه عنه، أو انقلابه عليه..

بل إن المدعين، وهم بصدد إثبات دعواهم، ارتكنوا على مقتطفات من بعض كتابات المدعى عليه الأول، باجتزائها عن سياقها، محاولين بذلك الخلط المتعمد، الوصول إلى ما يستحيل الوصول إليه، استنطاقًا للمدعى عليه الأول بما لم يقله، بارتداده وخروجه عن الدين.. ولو أنهم عرضوا أعماله فى

نصر حامد أبو زيد



كمالها وسياقها المكتمل لتغيرت المعانى وتعذر الاستنطاق، لكنهم عن عمد شوهوا ما يقوله وصولا إلى نتيجة لا يمكن الوصول إليها لو استقام عرضهم..

وما دام القانون المصرى لا يعرف سبيلا، ولم ينظم طريقًا للقول بردة أى مواطن، وما دام إثبات الردة أمراً ليس منوطاً بهذه المحكمة تناوله، وما دامت الردة علة التفريق، وما دامت الردة غير ثابتة وغير ممكنة الثبوت إلا بالإقرار ـ من الشخص المنسوبة إليه ـ أو بوثيقة رسمية تثبت خروج ذاك الشخص عن الإسلام ودخوله فى دين آخر ـ وهذا وذاك لم يحدث.. فتكون العلة منتفية، وإن انتفت العلة «الردة» استحال التفريق «النتيجة اللاحقة لثبوت الردة»..

ولا ينال من ذلك ما أورده المدعون من إشارة إلى بعض من أحكام محكمة النقض، فتلك الأحكام تعالج غير ما نحن بصدده، ولو أنه يشبهه، والشبه غير التطابق والتماثل، فهم قد أوردوا الإشارات إلى تلك الأحكام للقياس بأحكامها على وقائع الدعوى، لكن وكما يقال فى مثل هذه الحالات قياس مع الفارق، لأن المدعين وعلى ذات النهج يسيرون، بطريقة «لا تقربوا الصلاة»، فتلك الأحكام تفرق بين أزواج غير أحدهم دينه وخرج

عن أحكام الإسلام، إما بإقراره، أو فى وثيقة رسمية وعلى نحو لا مجال لدحضه، فاعتبرته المحكمة العليا قد ارتد، وطبقت عليه التفريق..

ولكننا فى هذه الدعوى، أمام حالة مختلفة ووقائع مغايرة، فالمدعى عليه الأول أستاذ جامعى مسلم، يدرس ومنذ قرابة العشرين عامًا فى قسم اللغة العربية، الدراسات الإسلامية، متخصصاً فى علومها، باحثاً فى أحكامها، لم ينكر إسلامه أو يخرج عنه، أو يجهر بانتمائه إلى غيره، بل يتمسك به ويدافع عنه باجتهادات لم تلق قبول بعضهم للاختلاف مع مضمونها، فاعتبروا كتاباته، هى ذاتها دليل ردته، وهو دليل واهٍ فاسد، لأنه رأى متعسف شخصى. أيا ما كان تقديرنا لذلك، فإن المحكمة ونحن بصدد هذه الدعوى، يمتنع عليها التنقيب فى نفس المدعى عليه الأول، لما أعلنه وكرره بتمسكه بدينه والتزامه به. فإن كان الحال كذلك، فنعود إلى تكرار أن الاستشهاد بأحكام النقض سالفة البيان، يكون غير ملزم وغير ممكن لأن تلك الأحكام ـ وطبقًا لوقائع الدعاوى التى صدرت فيها ـ ارتكنت على ردة ثابتة «بتغيير الدين أو إنكاره أو ثبوت الخروج عليه بإقرار أو وثيقة رسمية» للحكم بالتفريق، لذا يلزم تكرار أنه قياس مع الفارق، فمحكمة النقض لم تبحث عن ثبوت الردة ولم تحاول إثباتها، بل قصر دورها على الحكم بما ترتب على ثبوت ذلك بعد ثبوته..

وبإعمال ما تقدم على وقائع الدعوى، تكون هذه الدعوى ـ دعوى التفريق بين الزوجين ـ قد رفعت قبل الأوان، لعدم إقرار المدعى عليه الأول بتغيير دينه أو خروجه عليه، بل وتمسكه به ودفاعه عنه والتزامه بأحكامه.. وهو أمر لازم ثبوته للحديث، بعده ولا حقًا عليه عن دعوى التفريق..

ولا يجدى للرد على هذا، ولا ينال منه، وما يحاوله المدعون، ألا وهو إحالة الدعوى للتحقيق لإثبات ردة المدعى عليه الأول مستهدفين الاستشهاد بآراء بعض الفقهاء أو الشيوخ، أو من يرونهم متخصصين للتحكم بردة الآخرين، وهم هؤلاء الذين يرى فيهم - المدعون - حكاماً على اجتهادات المدعى عليه الأول وكتاباته.

وعلينا هنا أن نتذكر ما قاله علماء الفقه فى المدرسة المستنصرية وقت أمر الخليفة المستعصم بأن يقصروا دروسهم على أقوال الأئمة قبلهم ولا يدرسوا كتاباً من كتبهم لتلاميذهم.. وقتها قال **شهاب الدين الزنجانى** أستاذ المذهب الشافعى **وعبد الرحمن اللمغالى** أستاذ المذهب الحنفى «إن المشايخ كانوا رجالا ونحن رجال»، أى جميعهم بشر لهم الملكات نفسها والقدرات والعلم ، ومكنة الاجتهاد..

فمن هم هؤلاء الذين يملكون، وفقاً لآرائهم أو علمهم، أن يحكموا على علم المدعى عليه الأول باعتباره كفراً أو ردة، أليسوا رجالا بشراً مثله، قد يصيبون وقد يخطئون، مثله مثلهم مثل كل البشر..

وفى هذا نحيل إلى مذكرة الأستاذ/ **خليل عبد الكريم**، فيما استشهد به وأورده من أراء فقهية وأحكام قانونية، تنتهى جميعها إلى عدم جواز الارتكان على شهادة هذا أو ذاك لإثبات ردة أو تأكيد كفر، وذلك باستنباط تلك المعانى على خطورتها وشدة إثارتها - مهما كانت درجة علم المستنبط أو تصوره لعلمه - من اجتهادات علمية لآخر، يتمسك بدينه وبآرائه واجتهاداته وبحوثه نافياً عنها التناقض مع الإسلام، بل يراها - وله أجران إن أصاب - صحيح الإسلام...

وفى هذا الشأن أيضاً نحيل إلى الدفع المبدى من الأستاذ/ **أحمد عبد الحفيظ** فى مذكرة دفاعه والذى يدفع فيه بعدم جواز إحالة الدعوى للتحقيق باعتبار أن «الاعتقاد الدينى مسألة نفسانية، لا يسوغ لقاضى الدعوى التطرق إلى بحث جديتها أو بواعثها أو دوافعها «وأيضاً أن الإسلام يكفى فيه مجرد النطق بالشهادتين والإقرار به دون حاجة إلى إشهاره رسمياً أو إعلانه».

ومادام المدعى عليه الأول، قد أقر وما زال بإسلامه، فلا مجال لإحالة الدعوى للتحقيق لإثبات خلاف إقراره.. والقول بغير ذلك خطأ بين ومخالفة صريحة لأحكام صرح القانون..

يبقى لنا حديث قصير من باب التزيد وهو حديث أفاض فيه الزملاء ألا وهو اختصام شيخ الأزهر من المدعين بغرض - طبقاً لما ورد فى صحيفة الإدخال - إبداء الرأى الشرعى فى أقوال المدعى عليه الأول **نصر حامد أبو زيد** المبينة فى هذا الإعلان وفى غيرها مما تضمنته كتبه سالفة البيان ولنا فى هذا قولان:

الأول - الإشارة إلى نص المادة (١١٧) مرافعات وما بعدها، بحثاً عن صحة الاختصام الذى قام به المدعون، ولن نطيل هنا فالمحكمة أدرى بصحة شروط الاختصام، وهى غير متوافرة فى حالة اختصام الأزهر، لأنه لن يصدر عليه الحكم بالتفريق، أو يصدر مواجهته، ولأنه لن يقدم ما تحت يده وتعذر الوصول إليه إلا بإدخاله فى الدعوى، فالأزهر وطبقاً لصحيفة الإدخال، طلب منه إبداء الرأى، والخصم لا يبدى آراءه، ولا يجوز هنا القول بإدخاله فى الدعوى باعتباره خبيراً منوطاً به تقديم الآراء وتحرير التقارير، لأن الخبراء لا يدخلون فى الدعاوى وليسوا أطرافاً فيها.. ولأن المحكمة لم تقض من تلقاء نفسها بإدخاله، لانعدام صلته بالدعوى..

فذلك الإدخال لمؤسسة الأزهر إنما يعد عملا دعائياً، شأنه شأن كل الأحاديث الصحفية والتقاط الصور التى تتم خارج قاعة الجلسة وفى ردهات المحكمة، لا علاقة له بصحيح القانون، لانعدام شروط صحة الاختصام، تلك الشروط القانونية التى لا تعرف المحكمة إلا الحديث عنها وفيها...

الثانى - أنه إذا كان القانون المصرى، لم يعرف سبيلا لإثبات الردة، بل ومنع على مؤسساته القضائية الخوض فيها، واكتفى بأن نظم ما يتبع ثبوت تلك الردة - بالطرق سالفة البيان - من أحكام، فهو قد منع ذلك الأمر والخوض فيه على كل المؤسسات والأشخاص، فليس لأية جهة كانت أن تنقب فى النفوس بحثاً عن صحيح المعتقد سواء تم ذلك بإبداء الرأى الشرعى أو غيره، فما دام القانون لا يعرف ذلك الأمر ولم ينظمه، فليس لأحد الالتفاف على إرادة المشرع، للوصول إلى ما حجب القانون الخوض فيه بأى مسمى أو تحت أى زعم.. والقانون المصرى هنا كان متسقاً مع أحكام الدستور الحامى لحرية العقيدة وحرية الاعتقاد..

ومن ثم فإن أية محاولة للوصول إلى إثبات - ما يسمى بالردة - قسراً باستنطاق المراد إثباته عليه وصولا إلى تأكيدها أو باستنطاق الآخرين وصولا إلى النتيجة نفسها إنما يعد عملا مخالفاً للقانون وللدستور، ولا يجوز الخوض فيه اتفاقاً وأحكام صحيح القانون واحتراماً لنصوص الدستور..

ويلاحظ هنا أن المدعين، ورغم انتباههم إلى ما تقدم حاولوا فى عريضة دعواهم الرد على ذلك بالقول إنه «لا يصح التذرع فى هذا الخصوص بأن الدستور يكفل حرية العقيدة فهذه مقولة حق يراد بها باطل وقد استقر القضاء

المصرى بجميع درجاته استقراراً مطلقاً على أن إعمال آثار الردة حسبما تقررت فى فقه الشريعة الإسلامية ليس فيه ما يخالف أحكام الدستور وليس فيه أى مساس بحرية العقيدة أو المساواة بين البشر فى الحقوق والواجبات وذلك أن هناك فرقاً بين حرة العقيدة والآثار التى تترتب على هذا الاعتقاد من الناحية القانونية، فكل فرد حر فى اعتناق الدين الذى يشاء فى حدود النظام العام أما النتائج التى تترتب على هذا الاعتقاد فقد نظمتها القوانين ووضعت أحكامها، فالمسلم تطبق عليه أحكام الشريعة الإسلامية، ثم استطرد وانتهى إلى أنه «على ذلك تكون أحكام الشريعة الإسلامية فيما يتعلق بالمرتد عن الإسلام هى الواجبة التطبيق باعتبارها قاعدة متعلقة بالنظام العام على ما سبق بيانه وليس فيها مساس بحرية العقيدة أو المساواة بين المواطنين.

إن المدعين فى ردهم التزموا بمنهجهم الواضح فى صدر العريضة، ألا وهو لى عنق الكلمات واستنطاقها بغير ما تعنى وتقصد..

وبصرف النظر عن الرأى فى أن أحكام الشريعة الإسلامية هى الواجبة التطبيق على المرتد، وبصرف النظر عن أن ذلك يتفق وأحكام الدستور طبقاً لوجهة نظرهم، فالخلاف الأصلى والجوهرى: من هو المرتد، وهل المدعى عليه الأول كذلك أم لا ...

ويمكننا أن نساير القول ـ من باب الجدل العقلى ليس إلا ـ إنه إذا أعلن شخص ارتداده بتغيير دينه بإقراره أو بوثيقة رسمية غير قابلة للدحض، فليطبق عليه ما يطبق وقتها.

لكن المدعى عليه الأول ليس كذلك، ومن ثم فتمسكه بعقيدته وإعلانه إسلامه ينفى عنه أى تطبيق لأية أحكام من وجهة نظر المدعين ويحول بين أى شخص كائناً من كان، أن يشق صدره بحثا عن مكنون لم يعبر عنه بل ويعبر عن غيره، لأن هنا وفى هذه الحالة، يكون ذلك الأخير يرتكب اعتداء على الدستور وعلى ما يحميه من حرية للعقيدة والفكر..

نصر حامد أبو زيد



ويلزم هنا الإشارة إلى أن التمسك بالقواعد القانونة الصحيحة، لا يعنى بالضرورة الوصول إلى نتائج قانونية صحيحة إذ كم نرى من يذكرون قواعد قانونية مجردة صحيحة، لكن عند إعمالها على هذه الواقعة أو تلك، يستخلصون منها ما يخالفها وما يناقضها وما ينفيها فى ذاتها..

لذا ليس كل صحيح القول، يراد به صحيح النتيجة..

لذلك ولكل ما تقدم، ولما سيبديه الزملاء أعضاء هيئة الدفاع من أسباب أفضل، ولما ستصل إليه المحكمة من أسانيد أقوى تلتمس المدعى عليها الثانية الحكم برفض الدعوى..

ولكن تبقى كلمة أخيرة ـ حول ما يحدث كله...

إن المدعين فيما قاموا به بالزج بالمدعى عليهما الأول والثانية أمام هذه المحكمة، بالقول بتفريقهما على سند سبق مناقشته، إنما كانوا يستهدفون غير ما يظهرون، ممارسةً لإرهاب على المدعى عليه الأول، عله يصمت ويكف عن اجتهاده فى عمله، فإن لم يصمت فممارسةً لتحريض الآخرين عليه، هؤلاء الغائبة عقولهم والذين يتصورون أنهم يملكون الحق ليس فى الاختلاف مع الآراء، بل فى نفى المختلفين ومصادرة آرائهم، إما بالإسكات القسرى والحيلولة بينهم وبين الوجود سواء تم ذلك بالنفى المعنوى، مثلما يستهدف المدعون من حرمان المدعى عليه الأول من عمله فى الجامعة، بحرمان تلاميذه من علمه، أو بالتصفية الجسدية والقتل والأمس مازال قريباً..

وهو عمل لا شأن للقانون به، بل هو خروج على القانون ذاته وعلى الشرعية نفسها..

فما يستهدفه المدعون، عمل سياسى، يطمحون به لسيادة وسيطرة منهجهم ـ بما فيه وما عليه ـ قسراً على المجتمع.. وإذا كانوا اليوم يطالبون بالتفريق جزاء الردة ـ غير الثابتة وغير المتحققة ـ فغداً سيطالبون بالقتل جزاء الردة، مؤيدين بفتاوى جاهزة، سبق لها أن صاحبت طلقات الرصاص وباركتها..

إن الدكتور/ **نصر حامد أبو زيد** ـ المدعى عليه الأول ـ أستاذ متخصص فى مادته، غزير فى إنتاجه، عالم فى مجاله، وكم لاقى العلماء من عنت الجاهلين وافتئاتهم، لكن ولأنه لا يصح إلا الصحيح لا يبقى إلا قول الله تعالى «خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين» سورة الأعراف (١٩٩:٧) وقوله تعالى «وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما» سورة الفرقان (٦٣:٢٥) صدق الله العظيم..

المحكمة الموقرة

مازال الحديث فى القانون قليل: ولكن ما يحدث فيه من القانون كثير..

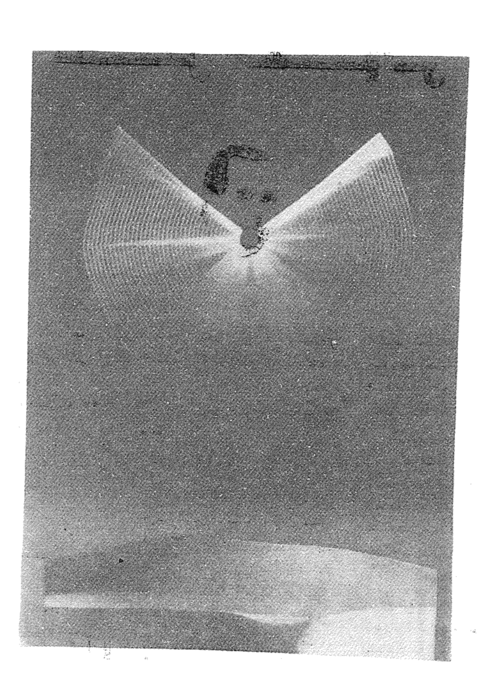
لذلك ولكل ما تقدم

تلتمس المدعى عليها الثانية، وهى تتمسك بزوجها المدعى عليه الأول، نافية عنه ما يريدون إثباته، عالمية عنه ما يضمره وما يظهره، متيقنة من صحيح إسلامه وقوة إيمانه، مدركة صحة ما يسعى إليه من إعلاء لصحيح الإسلام، موقنة مشقة الجهد الذى يبذله والعمل الذى يقوم به، تلتمس من المحكمة الموقرة رفض الدعوى وإلزام رافعيها بالمصروفات وأتعاب المحاماه. ■

وكيلة المدعى عليها الثانية

أميرة بهى الدين

المحامية



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع

نبيل العوالى



محكمة الجيزة الابتدائية
الدائرة/ ١١ شرعى كلى الجيزة
الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ٩٣
جلسة ١٦/١٢/١٩٩٣

قا مذكرة بأقوال د/ **نصر حامد أبو زيد** وأخرى مدعى عليهما

ضد

الأستاذ/ **محمد صميدة وآخرين** مدعين

الدفع بتأجيل نظر الدعوى أو وقف نظرها حتى ورود تحريات وزارة العدل:

بتاريخ ٣/١٢/١٩١٨ أصدرت وزارة الحقانية منشوراً رقم ٣٥ لسنة ١٩١٨ بشأن دعاوى التفريق حسبة، وقد أورد الدكتور/ زكريا البرى أستاذ الشريعة الإسلامية بكلية الحقوق جامعة القاهرة نص هذا المنشور فى كتابه الأحكام الأساسية للأسرة الإسلامية ص٩٤ هامش:ـ

١ ـ وقد ورد فيه الآتى:

إعلانات التفريق بين الزوجين بطريقة الحسبة، يجب أن تحال بمجرد تقديمها إلى المحكمة على الوزارة لتقوم بعمل التحريات التمهيدية اللازمة ثم تعاد الإعلانات للمحكمة مرفقًا بها أوراق التحريات، لتستعين بها المحكمة فى تقدير النزاع المطروح أمامها حق قدره، وفهمه على حقيقته من أن هذه الدعوى يراد بها حقيقة دفع المنكر أو لا يراد منها إلا التشهير بالغير أو الانتقام منه أو غير ذلك من المقاصد التى لا تتفق مع مشروعية الحسبة كالتحايل لإعادة النظر فى قضية طلاق سبق الفصل فيها بين الزوجين.

وقد استند السيد/ وزير الحقانية فى إصدار هذا المنشور إلى المادة/ ٢٨١ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية التى فوضت وزير الحقانية فى وضع اللائحة الداخلية للمحاكم الشرعية وتحديد إجراءات نظر الدعاوى وتنص المادة سالفة الذكر على أنه:ـ

(يضع وزير الحقانية لائحة الإجراءات الداخلية بالمحاكم الشرعية ويتخذ كافة الإجراءات اللازمة لتنفيذ هذه اللائحة) ومؤدى ما تقدم أن قضاء الأحوال الشخصية مقيد قبل دعوى التفريق بطريق الحسبة بانتظار ورود

تحريات وزارة العدل حول مدى جدية الدعوى المطروحة.

والمنشور المتقدم لا يقيد الحق فى إقامة دعوى الحسبة لأن: (جمهور الفقهاء أجمع على عدم تقييد الحسبة بشرط الإذن أو التفويض من ولى الأمر).

نقض ٦٦/٣/٣٠ ـ مجموعة/ ١٧ ص ٧٨٢.

ولذلك فنحن لا نستند إلى أحكام هذا المنشور للدفع بعدم جواز سماع الدعوى. إنما نستند إلى هذا المنشور لطلب وقف نظر الدعوى وإحالة صحيفة الدعوى إلى وزارة العدل والانتظار حتى ترد تحريات وزارة العدل حول جدية الدعوى.

ومنشور وزارة العدل قد استهدف إرساء ضمانة لحسن سير العدالة وقد أصدرت وزارة العدل هذا المنشور فى حدود صلاحيتها فى اتخاذ كافة الإجراءات اللازمة لتنفيذ لائحة المحاكم الشرعية.

ولا يقدح فيما تقدم ما قضت به محكمة النقض فى حكمها الصادر فى ٦٦/٣/٣٠ برفض الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ (مجموعة النقض جلسة ٦٦/٣/٣٠ ـ ٧٨٢)

ذلك أن حكم النقض المذكور لم يهدر أحكام المنشور ٣٥ لسنة ١٩١٨ وإنما كل ما قدرته محكمة النقض أن هذا المنشور لا يحرِّم إقامة دعوى الحسبة للتفريق ولا يعلق إقامة هذه الدعوى على إذن من ولى الأمر، ويظل مع ذلك أثر المنشور سارى المفعول فى شأن وجوب إحالة الدعوى بعد إقامتها إلى وزارة العدل لإجراء التحريات.

وسندنا فيما نقول هو أسباب الحكم الصادر من محكمة النقض سالف الذكر وقد ورد بها الآتى:-

«حيث إن حاصل السبب الثانى أن الطاعنين دفعًا بعدم سماع الدعوى لانعدام المصلحة فيها ولعدم استئذان وزارة العدل فى رفعها وقضى الحكم المطعون فيه برفض هذا الدفع مستنداً فى ذلك أن الدعوى مرفوعة حسبة وبحق من حقوق الله ويجوز لأى فرد رفعها إزالة للمنكر ومنعًا للضرر والمصلحة مفترضة فى رفعها ولا يمنع من سماعها تعليمات وزارة العدل بضرورة استئذانها فى رفعها وهذا من الحكم خطأ ومخالفة للقانون»

إذ وضح أن المحاكم الشرعية كانت تسمع دعاوى الحسبة وفقًا للأحكام الشرعية إلا أن هذه المحاكم ألغيت وأصبحت المحاكم الوطنية هى المختصة بالنظر فى منازعات الأحوال الشخصية وهى تنظرها وفقًا لأحكام قانون المرافعات فيما عدا الأحوال التى وردت بشأنها قواعد خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والدعوى المطعون عليها يحكمها قانون المرافعات وقد نص فى المادة الرابعة منه على أنه:

(لا يقبل أى طلب أو دفع لا يكون لصاحبه مصلحة قائمة يقرها القانون) وهى واجبة التطبيق على جميع الدعاوى التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية وأصبحت من اختصاص المحاكم الوطنية وهذه المحاكم لا تعرف دعوى الحسبة وليس فى نصوص اللائحة الشرعية ما يشير إلى جواز رفعها..)

ثم ردت محكمة النقض على هذا السبب من أسباب الطعن القائم على الدفع بعدم سماع الدعوى بالآتى:

دعوى الحسبة تكون المصلحة فيها هو حق الله أو فيما كان حق الله فيه غالباً كالدعوى بإثبات الطلاق البائن وبالتفريق بين الزوجين زواجهما فاسد وجمهور الفقهاء أجمع على عدم تقيدها بشرط الإذن أو التفويض من ولى الأمر.. ولم يرد فى قضاء النقض أى إشارة بعدم تقيد القضاء فى الأحوال الشخصية بوجوب قيام وزارة العدل بإجراء التحريات حول جدية الدعوى قبل النظر والفصل فيها.

أى أن المنشور رقم ٣٥ لسنة ١٩١٨ ما زال سارى المفعول ومن ثم فإن المدعى عليهما يتمسكان به.

لذلك

ومع حفظ الحق فى الدفاع الموضوعى وكافة الحقوق الأخرى نصمم على الدفع الوارد بصدر هذه المذكرة ■

وكيل المدعى عليهما

أحمد نبيل الهلالى

المحامى بالنقض



نـصـر حـامـد أبـو زيـد

نص الحكم
برفض الدعوى



وثيقة

حيثيات الحكم فى قضية نصر أبو زيد: لانفتش فى ضمائر العباد

بسم الله الرحمن الرحيم

باسم الشعب

حكم

محكمة الجيزة الابتدائية للأحوال الشخصية وللولاية على النفس، الدائرة (١١) شرعى كلى الجيزة بالجلسة المنعقدة علناً بسراى المحكمة فى يوم الخميس الموافق ١٩٩٤/١/٢٧.

برئاسة السيد الأستاذ/ **محمد عوض الله** رئيس المحكمة

وعضوية الأستاذين/ **محمد جنيدى** ومحمود صالح القاضيين

وحضور الأستاذ/ **وائل عبدالله** وكيل النيابة

وحضور الأستاذ/ **محمد على محمد** سكرتير الجلسة

صدر الحكم الآتى فى الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ١٩٩٣ شرعى كلى الجيزة: تفريق بين زوجين.

المرفوعة من/

١ ـ **محمد صميدة عبد الصمد**

٢ ـ **عبد الفتاح عبد السلام**

٣ ـ **أحمد عبد الفتاح**

٤ ـ **هشام مصطفى**

٥ ـ **أسامة السيد**

٦ ـ **عبد المطلب محمد**

٧ ـ **المرسى المرسى** (مدعين)

ضد/ ١ ـ **نصر حامد أبو زيد**

٢ ـ **إبتهال يونس** (مدعى عليهما).

المحكمة

بعد سماع المرافعة ومطالعة الأوراق ورأى النيابة والمداولة:

حيث تخلص واقعات الدعوى فى أن المدعين عقدوا خصومتها بموجب صحيفة موقعة من أولهم، وهو محام، أودعت قلم كتاب هذه المحكمة بتاريخ ١٩٩٣/٥/١٧ وأعلنت إدارياً للمدعى عليهما فى ١٩٩٣/٥/٢٥. طلبوا فى ختامها سماع المدعى عليهما الحكم

بالتفريق بينهما والزام المدعى عليه الأول بالمصروفات بحكم مشمول بعاجل النفاذ.

وذلك على سند مما حاصله أن المدعى عليه الأول ولد فى أسرة مسلمة، ويشغل ظيفة أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلاغة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ومتزوج من المدعى عليها الثانية وأنه قام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقًا لما رآه علماء عدول كفراً يخرجه عن الإسلام. الأمر الذى يعتبر معه مرتداً ويحتم أن تطبق فى شأنه أحكام الردة. ومن ذلك

١ - ما نشره فى كتاب بعنوان «**الإمام الشافعى وتأسيس الأيدلوجة الوسطية**»، وقد أعد الدكتور عميد كلية دار العلوم تقريراً عن هذا الكتاب وذكر فى مستهله أنه يمكن تلخيص محتواه فى أمرين: **الأول: العداوة الشديدة لنصوص القرآن والسنة والدعوة إلى رفضها وتجاهل ما أتت به، والثانى: الجهالات المتراكبة بموضوع الكتاب الفقهى والأصولى**.

٢ - أن المدعى عليه الأول طبع كتاباً عنوانه «**مفهوم النص - دراسة فى علوم القرآن**»، ويقوم بتدريسه للفرقة الثانية بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، وأن هذا الكتاب قد انطوى على كثير مما رآه العلماء كفراً يخرج صاحبه عن الإسلام وفقا للتقرير الذى أعده أستاذ الفقه المقارن المساعد بكلية دار العلوم فى بحثه عن هذا الكتاب على النحو الموضح بصحيفة الدعوى.

٣ - من واقع كتب وأبحاث المدعى عليه وصفه كثير من الدارسين والكتاب بالكفر لصريح، ومنها ما ورد بصحيفة الأهرام والأخبار والشعب وجريدة الحقيقة فى الأعداد المبينة بصحيفة الدعوى.

٤ - وأن المدعى عليه قد ارتد عن الإسلام وأن من آثار الردة المجمع عليها فقها وقضاء الفرقة بين الزوجين. ومن أحكامها أنه ليس لمرتد أن يتزوج أصلا لا بمسلم ولا بغير مسلم إذ إن الردة فى معنى الموت ومنزلته. وأن المدعى عليه وقد ارتد عن الإسلام فإن زواجه من المدعى عليها الثانية يكون قد انفسخ بمرد هذه الردة، ويتعين التفريق بينهما فى أسرع وقت. وقدموا سنداً لدعواهم عشر حوافظ مستندات: طويت الأولى على كتاب «**الإمام الشافع وتأسيس الإيدلوجية الوسطية**» - وطويت الثانية على العدد (١٢٥) من مجلة «**القاهرة**» أبريل سنة ١٩٩٣، وطويت الثالثة على صورة ضوئية خطية لتقرير عن الكتاب المودع بالحافظة الأولى منسوب للدكتور **محمد بلتاجى حسن** عميد كلية دار االعلوم. وطويت الحافظة الرابعة على كتاب «**مفهوم النص**» تأليف المدعى عليه والمشار إليه سلفًا. وطويت الخامسة على: كتب بعنوان: «**نقض مطاعن نصر أبو زيد**» للدكتور **إسماعيل سالم** الأستاذ المساعد للفقه المقارن بكلية دار العلوم وطويت السادسة على نسخة من كتاب: «**نقد الخطاب الدينى**» تأليف المدعى عليه. وطويت السابعة على مجموعة من أعداد بعض الصحف اليومية المختلفة وتضمنت الحافظة الثامنة تقريراً للدكتور **إسماعيل سالم عبد العال** بكلية دار العلوم بشأن كتب المدعى عليه، ومذكرة مشابهة لأستاذين بكلية الدراسات الإسلامية، تقرير للدكتور **مصطفى الشكعة** بشأن كتاب «**مفهوم النص**» تأليف المدعى عليه، تقرير آخر من بعض الأساتذة. وانطوت الحافظة التاسعة على: صورة ضوئية من بحث للمدعى عليه. وطويت الحافظة الأخيرة على: ١ - صورة ضوئية من حكم المحكمة الدستورية فى الدعوى رقم ٧ لسنة ٢ ق عليا دستورية بجلسة أول مارس سنة ١٩٧٥، ٢ - صورة ضوئية من حكم النقض فى الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق بجلسة ١٩٦٦/٣/٣٠، ٣ - صورة ضوئية من حكم نقض بجلسة ١٩٦٨/٥/٢٩ فى الطعن رقم ٢٥ لسنة ٣٧ ق.

وبجلسة ٩٣/٦/١٠ حضر المدعى الأول عن نفسه وبصفته وكيلا عن كل من المدعيين الثالث والرابع بتوكيل، وعن المدعى السابع بتوكيل خاص مودع. كما حضر المدعيان الثانى والسادس، وقدم المدعى الحوافظ الخمس الأولى متقدمة البيان وطلب إدخال الأزهر ومنحته المحكمة بهيئة سابقة ومغايرة أجلا لذلك لجلسة ١٩٩٣/١١/٤. وبتلك الجلسة حضر هيئة دفاع من المدعين وآخرون معهم وعنهم كما حضر عن المدعى عليهما هيئة دفاع، وحضر نائب الدولة عن الخصم المدخل (الأزهر) وطلب المدعى الأول إحالة الدعوى للتحقيق لإثبات خروج المدعى عليه الأول عن أحكام الإسلام، وطلب دفاع المدعى عليهما والخصم المدخل أجلا للاطلاع ومنحتهم المحكمة أجلا لجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥.

وبتلك الجلسة حضر المدعى الأول عن نفسه وبصفته وكيلا عن باقى المدعين، وطلب إحالة الدعوى للتحقيق. كما حضر دفاع المدعى عليهما، ودفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم إعلانها فى المدة القانونية، كما دفع بعدم اختصاص المحكمة ولائيًا بنظر الدعوى لأن المحكمة لا تختص ولائيًا بالحكم على صحة إسلام مواطن وردته، كما دفع بعدم جواز إدخال الأزهر، وقدم مذكرة بدفاعه سلم صورتها للخصم، وقدم حافظة مستندات طويت على قرار وزير الداخلية بإنشاء قسم شرطة ٦ أكتوبر وبتلك الجلسة حضر محام عن نفسه وبصفته وكيلا عن نقيب وأعضاء نقابة

المحامين عن المدعى عليهما كما حضر كل من دكتورة ليلى مصطفى سويف، دكتور أحمد حسين الأهوانى الأستاذان بكلية علوم القاهرة، منضمين للمدعى عليهما بطلب رفض الدعوى ، كما حضر عبد الله خليل المحامى عن نفسه وبصفته عن المنظمة الدولية لحقوق الإنسان خصماً منضمًا للمدعى عليهما فى طلب رفض الدعوى، وطلب المدعى الأول أجلا للاطلاع والرد على الدفوع فمنحته المحكمة لجلسة ١٦/١٢/١٩٩٣.

وبجلسة ١٦/١٢/١٩٩٣، وهى جلسة المرافعة الختامية، حضرت هيئة من المدعين وعنهم على النحو الموضح بمحضر تلك الجلسة، كما حضر عن المدعى عليهما هيئة الدفاع المبينة بذات محضر وقدم المدعى الأول عن نفسه وبصفته مذكرة بدفاعه من ثلاث صور لهيئة المحكمة تناول فيها شرح ظروف الدعوى والرد على الدفوع المبداة بجلسة ٢٥/١١/١٩٩٣، كما قدم رشاد سلام المحامى مذكرة بدفاعه للمحكمة وسلم صورتها للنيابة العامة فى شخص ممثلها بالجلسة ودفع ببطلان حضور المدعين بالجلسة ، ومنذ بدء تداولها لانتهاء دورهم فيها برفع الدعوى، حيث لا يعتبرهم القانون خصوماً فيها، حيث إن النيابة العمومية هى خصم المدعى عليهما فى دعوى الحسبة كما دفع تأسيساً على ذلك ببطلان إجراءات إدخال الأزهر فى الدعوى لصدور تلك الإجراءات ممن لا يملك الحق فيها، وطلب الحكم برفض هذا الإدخال كما دفع ببطلان كافة طلبات ودفاع ودفوع المدعين حيث لا صفة لهم فى الدعوى وانضم له باقى هيئة دفاع المدعى عليهم فى طلب رفض الدعوى وطلبوا حجز الدعوى للحكم. وطلبت هيئة دفاع المدعين بضرورة إلزام الأزهر بتقديم المستندات التى تحت يده باعتبار أن شيخ الأزهر منوط به

نصر حامد أبو زيد



المحافظة على الدعوة الإسلامية، وأن المستندات المطلوبة تتعلق بالنزاع وهى مصادرة كتب المدعى عليه، ودفع ببطلان تدخل المتدخلين انضمامياً لانتفاء المصلحة بالنسبة لهم. كما قدم دفاع المدعى عليهما عدة مذكرات تناولت جميعها شرح ظروف الدعوى، وتنتهى بطلب رفض الدعوى لافتقارها إلى سندها من القانون، وقدمت الحاضرة عن المدعى عليها الثانية مذكرة بدفاعها شرحت فيها ظروف الدعوى وانتهت فيها أيضاً إلى رفض الدعوى وقدم دفاع المدعى عليهما ثلاث حوافظ مستندات طويت الأولى منها على :

١ ـ صورة ضوئية لخطاب موجه لعميد كلية الآداب جامعة القاهرة بشأن اجتماع مجلس اللغة العربية ومرفق به تقرير لهذا القسم.

٢ ـ صورة ضوئية من تقرير لجنة مشكلة من مجلس كلية الآداب بشأن ترقية المدعى عليه وكذا تقارير وملاحظات بشأن أيضاً.

وطويت الحافظة الثانية على:

١ ـ صورة ضوئية من الفتوى رقم ٨٠ إدارة الفتوى والتشريع لوزارة الخارجية والعدل مؤرخة ٤/٤/١٩٦٠.

٢ ـ صورة ضوئية من حكم الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق أحوال شخصية جلسة ٣٠/٣/١٩٦٦.

٣ ـ مجموعة صورة ضوئية لبيانات المنظمة المصرية لحقوق الإنسان وبتلك الجلسة فوضت النيابة العامة فى شخص ممثلها بالجلسة الرأى للمحكمة التى قررت أن يصدر حكمها بجلسة اليوم.

وحيث إنه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم اختصاص المحكمة ولائيًا بنظر الدعوى، لأن المحكمة لا تختص ولائيًا بالحكم على صحة إسلام مواطن أو ردته، فإنه لما كان من المقرر أن لمحكمة الموضوع السلطة التامة فى تكييف الدفع وإسباغ التكييف الصحيح له دون التقيد بالعبارات التى أسبغها الخصوم، وإذ كان ذلك وأثراً له، فإن مبنى الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائياً ليس اختصاص جهة قضائية أخرى بموضوع الدعوى، وإنما هو امتناع المحكمة عن البحث فى عقائد الناس استناداً إلى ما يوجه إليهم من اتهام فى عقائدهم من آخرين، بما يكون معه حقيقة الدفع أنه بعدم قبول الدعوى، وليس دفعًا بعدم اختصاص المحكمة ولائياً بنظرها. وإذ كانت حقيقة الدفع بأنه كذلك فإن المحكمة ستتناوله تاليًا لتناولها الدفع المتعلق بانعقاد الخصومة أمامها.

وحيث إنه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم انعقاد الخصومة لعدم الإعلام صحيحاً فى المدة القانونية، فإنه لما كان نص المادة ٦٨ من قانون المرافعات المعدلة بالقانون ٢٣ لسنة ٩٢ فقرتها الثالثة قد نصت على «ولا تعتبر الخصومة منعقدة فى الدعوى إلا بإعلان صحيفتها إلى المدعى عليه مالم يحضر بالجلسة، كما قضى بأن الخصومة كما تنعقد بإعلان صحيفتها

للمدعى عليه تنعقد أيضاً بحضور المدعى عليه أمام المحكمة دون إعلان ومن باب أولى تكون الخصومة قد انعقدت بحضوره بعد إعلان باطل (الطعن رقم ٤٩٤٦ لسنة ٦٢ قضائية جلسة ٦ /١/ ٩٤ لم ينشر بعد).

وإذا كان ذلك، وكان المدعى عليهما قد حضرا أمام المحكمة بوكلاء عنهم فأياً ما كان بطلان الإعلان فحضورهما حقق الغاية منه، ويكون الدفع فى هذا الشأن قد نزل منزلا غير صحيح من الواقع والقانون، متعين الرفض.

وحيث إنه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة للمدعين فى هذه الدعوى، والوارد بمحضر جلسة المرافعة ومذكرات دفاع عليهما المقدمة بجلسة ١٩٩٣/١٢/١٦، حيث إن محكمة النقض قد ذهبت فى قضائها الصادر فى الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق «أحوال شخصية، بتاريخ ٣٠ مارس سنة ١٩٦٦ إلى أن «الحق والدعوى به فى مسائل الأحوال الشخصية ـ التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية ـ تحكمه نصوص اللائحة الشرعية، وأرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة، وما وردت بشأنه قواعد خاصة فى قوانينها هو أن الشريعة الإسلامية هى القانون العام الواجب التطبيق فى مسائل الأحوال الشخصية. وعملا بالمادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشريعة تصدر الأحكام فيها طبقًا لما هو مدون بهذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة، فيما عدا الأحوال التى وردت بشأنها قوانين خاصة المحاكم الشرعية، ومنها قانون الوصية وقانون المواريث، تضمنت قواعد مخالفة للراجح من هذه الأقوال، فتصدر الأحكام فيها طبقاً لتلك القواعد. مؤدى ذلك أنه ما لم تنص تلك القوانين على قواعد خاصة تعين الرجوع إلى أرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة «أى أن هذا القضاء خلص إلى أن حكم المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والذى جرى على أن تصدر الأحكام طبقاً للمدون فى هذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة فيما عدا الأحوال التى نص فيها قانون المحاكم الشريعة على قواعد خاصة فيجب أن تصدر الأحكام طبقًا لتلك القواعد». هذا يجعل من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية ـ وما تحيل فيها إلى أرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة ـ القانون العام فى مسائل الأحوال الشخصية دون ما تفرقة فى هذه المسائل بين قواعدها الموضوعية وقواعدها الإجرائية. لئن كان ذلك هو ما ذهبت إليه محكمة النقض إلا أن هذا القضاء بما خلص إليه عل هذا النحو، يتصادم مع أحكام القانون رقم ٤٦٢ لسنة١٩٥٥، ثم إنه يستجلب المغايرة بعد صدور قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨ وبعد صدور الدستور المصرى سنة ٧١.

بيان ذلك أن الأساس فى التفرقة بين القواعد الموضوعية والقواعد الإجرائية التى تحكم مسائل الأحوال الشخصية قد أرستها أحكام القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥، حيث نصت المادة الأولى منه على أن «تلغى المحاكم الشرعية والمحاكم الملية ابتداء من أول يناير سنة ١٩٥٦ وتحال الدعاوى المنظورة أمامها لغاية ديسمبر ١٩٥٥ إلى المحاكم الوطنية لاستمرار النظر فها وفقًا لأحكام قانون المرافعات وبدون رسوم جديدة.. الخ، ثم جاءت المادة الخامسة من ذلك القانون أقطع صراحة فى بيان قصد الشارع فى أن تخضع القواعد الإجرائية فى مسائل الأحوال الشخصية لقانون المرافعات، حيث نصت على أن تتبع أحكام قانون المرافعات فى الإجراءات المتعلقة بمسائل الأحوال الشخصية أو الوقف ـ التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية أو المجالس الملية ـ عدا الأحوال التى وردت بشأنها قواعد خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو القوانين الأخرى المكملة لها، بما مؤداه أن نص المادتين الأولى والخامسة من القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ قد أرسيا قاعدتين، **أولاهما**: هى فصل القواعد الموضوعية عن القواعد الإجرائية التى تحكم مسائل الأحوال الشخصية، بحيث ينحصر نطاق حكم المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية فيما يحيل فيه إلى أرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة إلى القواعد التى تتصل بما يعرض من أمور تتعلق بتطبيق اللائحة ذاتها باعتبار أن الأصل فى هذه اللائحة أنها لائحة إجرائية، **وثانية القاعدتين**: أنه فى المسائل الإجرائية كون قانون المرافعات المدنية والتجارية هو القانون العام الذى تطبق أحكامه على كل مسألة إجرائية لم يرد بشأنها حكم خاص فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو فى أى قانون آخر.

وحيث إنه متى كان قضاء النقض المشار إليه لم يبن على مناقشة نصوص وأحكام المادتين الأولى والخامسة من القانون ٤٦٢ أو بيان كيفية إعمالهما فى التطبيق فإن إغفاله لهما مع قيامهما واستمرار سريانهما، يوجب إنفاذ أحكامهما والالتفات عن أى قضاء يخالفها.

وحيث إنه فضلا عما تقدم فإن النقض المشار إليه بات بعد صدور دستور سنة ٧١ منحسراً عن مواكبة البيئة التشريعية المصرية الجديدة فى قمة هرمها، ذلك أن هذا القضاء إذ أطلق إعمال أرجح الأقوال فى مذهب الإمام أبى حنيفة فيما يتجاوز حدود الإحالة التى تضمنتها المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية، وهى إحالة

تقتصر على وجوب الأخذ بأرجح الأقوال فى هذا المذهب، فما يعرض من أمور تتعلق بتطبيق هذه اللائحة الإجرائية، فإنه يكون فى واقع الأمر قد أعمل موضوعياً أحد المذاهب التى تقوم عليها الشريعة الإسلامية إعمالا قضائياً دون أن يصدر بها قانون، وإذ كان نص المادة الثانية من الدستور قد جرى على أن «الإسلام دين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية ومبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع» وكان قضاء المحكمة الدستورية العليا قد استقر على أن الخطاب فى هذا النص موجه إلى المشرع، وليس مؤداه إعمال مبادئ الشريعة الإسلامية مباشرة وقبل صدور تشريع بها إذ لو أراد المشرع الدستورى جعل مبادئ الشريعة الإسلامية من بين القواعد المدرجة فى الدستور على وجه التحديد، أو قصد أن يجرى إعمال تلك المبادئ بواسطة المحاكم التى تتولى تطبيق التشريعات دونما حاجة إلى إفراغها فى نصوص تشريعية محددة مستوفاه للإجراءات التى عينها الدستور، لما أعوزه النص على ذلك صراحة «قضية رقم ٢٠ لسنة ١ق دستورية جلسة ٤ مايو، سنة ١٩٨٥، والقضية رقم ٧٠ لسنة ٦ق جلسة ١٩٨٧/٤/٤، ١٤١ لسنة ٤ق جلسة ١٩٨٧/٤/٤)، فإن ذلك القضاء يكون قد جاء فى إطار بنية تشريعية تغيرت جذرياً بنصوص دستورية حاكمة وقضاء دستورى قوته الإلزامية هى قوة القانون.

وحيث إنه إذ صدر قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨،

نصر حامد أبو زيد



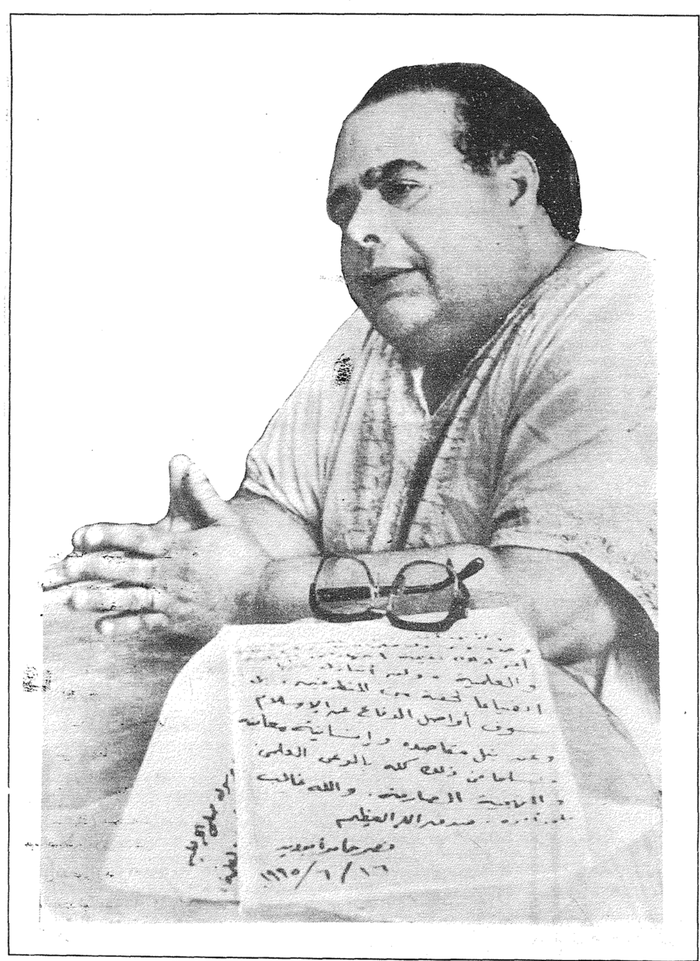
ونص فى المادة الأولى من مواد إصداره على إلغاء قانون المرافعات السابق رقم ٧٧ لسنة ٤٩ وعلى إلغاء كل حكم يخالف ما جاء فيه من أحكام، فإنه بذلك لم يعد من سبيل لصحة أية مسألة إجرائية إلا أن يكون لها سند فى هذا القانون أو فى أى قانون خاص آخر إذ كان ذلك وكان نص المادة الثالثة من هذا القانون قد جرى على أن «لا يقبل أى طلب أو دفع لا يكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرها القانون..» والمصلحة القائمة التى يقرها القانونفى هذا الصدد هى مصلحة حماية حق من أبدى الطلب أو الدفع أو حماية مركزه القانونى الموضوعى، ويجب أن تكون هذه المصلحة مصلحة مباشرة، لأن المصلحة المباشرة هى مناط الدعوى بحيث لو تخلفت كانت الدعوى غير مقبولة (يراجع الدكتور فتح والى ـ الوسيط فى قانون القضاء المدنى ـ طبعة سنة ٩٣ ص ٩٥ وما بعدها الطعن نفسه رقم ١٥ لسنة ٣٦ق «أحوال شخصية» جلسة ١٩٦٨/١١/٢٧، طعن رقم ٩٠ لسنة ١٦ق جلسة ١٩٤٧/١٢/١١، طعن ٣٤١ لسنة ٣٧ق جلسة ٧٣/٥/١٦، طعن رقم ١٢٦ لسنة ٣٥ق جلسة ١٩٧٢/١٢/٢٠، طعن رقم ٨٠ لسنة ٤٠ق جلسة ١٩٧٥/١٢/٣. إذ كان ذلك وكانت الدعوى الماثلة بكل ما اشتملت عليه من طلبات رفعت بحسبانها دعوى حسبة تستند إلى أحكام الشريعة الإسلامية، لم يدّع رافعوها أن لهم فى رفعها مصلحة مباشرة وقائمة يقرها القانون، ولم تكن أحكام لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو أى قانون آخر قد أوردت أحكامًا تنظم شروط قبول هذه الدعوى وأوضاعها، بما يكون الأمر فى شأنها خاضعًا لقانون المرافعات المدنية والتجارية الذى لم ينظم بدوره أوضاع هذه الدعوى فى أحكامه، وأتت هذه الأحكام على النحو المشار إليه نافية لقبولها مؤدية إلى القضاء بذلك، فإن الدفع بعدم قبولها يكون قد جاء على سند صحيح من القانون بما يتعين القضاء بإجابة المدعى عليهما إليه.

وعن المصروفات شاملة مقابل أتعاب المحاماه فقد صارت لزامًا على رافعى الدعوى بحسبانهم خسروا غرم التداعى وذلك عملا بالمادتين ١/١٨٤ من قانون المرافعات والمادة ١٨٧ من القانون رقم ١٧ لسنة ١٩٨٣ فى شأن المحاماه.

فلهذه الأسباب

حكمت المحكمة/ بعدم قبول الدعوى وإلزام رافعيها بالمصاريف ومبلغ عشرة جنيهات مقابل أتعاب المحاماه. ■

أمين السر رئيس المحكمة


صدق الله العظيم
١٦/٦/١٩٦٥

نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد

مــذكـــرة دفـــاع

كريمة على حسن، نجاد البرعى



محكمة الجيزة الإبتدائية

الدائرة الحادية عشرة أحوال شخصية

مذكرة بأقوال

ف

١ ـ للأستاذ الدكتور/ نصر حامد أبو زيد

١ ـ الأستاذة الدكتورة إبتهال يونس

مدعى عليهما

ضد

الأستـاذ / محـمـد صـميدة عبدالصمد وآخرين مدعين

فى الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ٩٣

والمحدد لها جلسة ١٦ /١٢ /١٩٩٣ للمذكرات

* أقـام المدعـون الدعـوى رقم ٥٩١ سنة ٩١ بصحيفة، قيدت بجداول المحكمة وأعلنت قانوناً وطلبوا فى ختامهـا الحكم بالتفريق فيما بين المدعى عليهما وإلزام الأول منهـا المصـروفـات على سند من القـول أن المعلن إليـه الأول د. نصـر حـامد أبوزيد ولد من أسرة مسلمة وهو يشغل وظيفة أستاذ مساعد للدراسات الإسلامية والبلاغة بكلية الآداب جامعة القاهرة وقد تزوج من المعلن إليها الثانية. وقد نشر عدة كتب وأبحاث ومقالات ـ هى من وجهة نظر المدعين تخرجه عن الإسلام وتعتبره مرتداً يجب التفريق بينه وبين زوجه المعلن إليها الثانية.

ـ وبعد أن أسهب المدعون فى شرح طلبـاتهم أوردوا أن تلك الدعـوى من دعاوى الحسبة التى يجوز لكل شخص إقـامـتـهـا وخـتم المدعـون دعـواهم بطلباتهم.

والدعوى نظرت حسبما هو مبين بمحاضرها وكان محدداً لها جلسة ١٥ / ١٩٩٣/١١ وفيها قررت المحكمة التأجيل لجسلة ١٦ /١٢/ ١٩٩٣ للمذكرات.

الدفاع

* لا يمكن الحديث عن هذه الدعوى بمعزل عـمـا أحـاط بهـا من مـلابسات وظروف ذلك لأن تلك الملابســات والظروف هى التى تجعلنا نفهم لماذا أقام المدعون دعـواهم، وما هو الغرض الذى ترمى إليه تلك الدعوى؟

ـ تمر مـصـر الآن بمرحلة غـاية فى الخطورة فـالإرهابيـون المتـأسلمـون المتطرفون قد استغلوا المناخ الاقتصادى

والسياسي السائد والذي هو أشبه بالمراحل الانتقالية في تاريخ الأمم.. وراحوا يحاولون تشديد قبضتهم على الأمة المصرية.. وبعضهم وجد أن زعزعة الاستقرار في مصر بتفجير المنشآت وقتل الأبرياء أمر يساعدهم على سرعة الوصول إلى الحكم وهدم المجتمع والطرف الأكثر ذكاءً منهم راح يحاول النيل من روح مصر ذاتها وروح مصر هنا هي مفكروها وعلماؤها وأصحاب الرأي فيها لأنهم بحكم ثقافتهم وريادتهم هم المؤهلون علميًا لضرب الأساس الفكري الذي يستند إليه المتطرفون المتأسلمون للقيام بأعمال القتل العشوائي والتفجير بلا هدف واغتيال قادة الفكر والرأي في مصر..

** ولقد تكامل الفريقان معًا فشكلوا فيما بينهم منظومة يحركها الشيطان باسم الإسلام لضرب الوطن، ولنضرب مثلا على صحة ما نقول: قتل البعض منهم الدكتور فرج فودة وهو مفكر كان يقول في كل كتبه أنه يؤمن بالله ربًا وبالإسلام دينًا وبمحمد (ص) نبيًا ورسولاً ولكنه كافر بأصحاب الفكر القديم الذين تركوا العالم يسافر إلى الأجرام والكواكب وانشغلوا هم بأحكام الاستنجاء وهل يكون باليد اليمنى أو اليسرى ... كان يؤمن بالله ويطالب من العلماء أن يبتدعوا وأن يجتهدوا في إطار الإسلام لمجاراة روح العصر لا أن يكون اجتهادهم لصالح الريان والسعد مثلا اللذين أكلا أموال الناس بالباطل .. هذا الرجل قتلوه أولا ثم راحت المنظومة تكتمل لتبرئة قتلته من دمه ... يأتي رجل يزعم أنه من علماء الأزهر الشريف ليطن في المحكمة أن فرج فودة قد أصبح مرتدًا عن الإسلام ودليل ارتداده عنده كتبه... ثم يأتي رجل آخر كنا نتصور فيه رجل دين حقيقي فإذا به يفتي أمام القضاء بأن قاتل المرتد لا عقاب عليه ... فهل بعد ذلك تكامل فريق يحمل السلاح ليقتل ويفجر ويسرق وفريق من ورائه يؤيده بالأدلة الشرعية وفريق ثالث يدعمهم إعلاميًا وهناك صحف مثل النور واللواء الإسلامي وعقيدتي شاهدة على ما نقول...

**** من هنا وبالتحديد من مثال فرج فوده نستطيع أن نفهم ما الذي يحدث في قضية نصر حامد أبوزيد ولماذا هذه الضجة المفتعلة.**

** نصر أبو زيد أستاذ مساعد في جامعة القاهرة وهو يكتب ويدرس لطلابه في الجامعة مادة الدراسات الإسلامية والبلاغة.

** وهو بحكم وظيفته تلك واحد من الذين يشكلون فكر طلبته ويؤثر فيهم وهو يحضهم دائمًا على استخدام عقولهم للتفكير دون قيد وهو الأمر الذي يعتبر من أهم خصائص العمل الجامعي والذي اصطلح على تسميته حرية البحث العلمي والإبداع.

** ولقد تقدم للترقية إلى وظيفة أستاذ وقدم أبحاثًا ودراسات علمية تؤهله لهذا المنصب الرفيع... وقد تشكلت لجنة لبحث إنتاج د. نصر أبوزيد كان من بين أعضائها وياللغرابة د. عبدالصبور شاهين .. والدكتور عبدالصبور شاهين هذا هو المستشار الأول للريان ولأشرف السعد وقد ورد اسمه كمفتي لهم وتردد أنه كان من الذين شملتهم بركة الريان والسعد..

**** وبدلا من أن تناقش اللجنة إنتاج د. نصر أبوزيد العلمي راح الدكتور عبدالصبور شاهين يشكك في عقيدة نصر أبوزيد وحول تقريره إلى محاكمة اعتقادية بدلا من الحكم على إنتاجه.. وهو الأمر الذي رفضه مجلس قسم اللغة العربية الذي انعقد بكامل تشكيله ليستنكر ما فعله د. عبدالصبور شاهين وكتب تقارير عديدة بملاحظاته انتهى فيها إلى أن اللجنة العلمية وعلى رأسها د.عبدالصبور شاهين لم تناقش آراء د. نصر أبو زيد العلمية وإنما حاكمته فيما يتعلق بضميره وعقيدته.. وأن هذا التقرير خرج عن المهمة الأصلية للجنة الترقيات وهي فحص الإنتاج العلمي وحده دون التعرض لأي اعتبارات أخرى فيما يبتعد التقرير عن التقييم الموضوعي العلمي ويركز على جوانب اعتقادية لا علاقة لها بعمل اللجنة ويتحول إلى محاكمة اعتقادية ويتجلى ذلك فيما يحويه التقرير من عبارات تشكك في سلامة عقيدة صاحب الإنتاج وتحكم عليه في دينه بدلا من أن تحكم على إنتاجه.**

(نلتمس مراجعة حافظة مستنداتنا رفق هذه المذكرة وبها صور ضوئية من هذه التقارير).

** ولقد أصبحت قضية د. نصر أبوزيد ورفض ترقيته قضية عامة وتبنتها كل القوى الديمقراطية في مصر ومن ضمنها المنظمة المصرية لحقوق الإنسان فأصدرت المنظمة ومعها كل القوى الديمقراطية عديدًا من البيانات تأييدا لنصر أبوزيد وفتحت صفحة الحوار القومي بالأهرام صدرها لمناقشة تلك القضية الخطيرة على مدى أكثر من شهر كامل ... وأحس الإرهابيون بالخطر فقد راحت مصر كلها تستيقظ لتقف ضد محاولاتهم الرخيصة لقفل أبواب الاجتهاد والنيل من حرية البحث العلمي وتفريغ الجامعة من روادها ومفكريها .. وقرروا قتل د. نصر حامد أبوزيد .. وأعدوا عدتهم وجمعوا كيدهم كسحرة فرعون وكانت خطتهم كالآتي:-

أ ـ إعلان أن د. نصر أبوزيد قد ارتد عن الإسلام ومحاولة الحصول على حكم قضائى يقول بارتداده ولو ضمنيًا حين يقضى بالتفريق بينه وبين زوجته لارتداده مثل الحكم الذى يريدون استصداره من هذه المحكمة.

ب ـ ثم بعد ذلك يكون قتله أمرًا سهلا بعد أن قتلوه معنويًا بالتشهير به وبسمعته وبزوجته وبعد الحصول على الحكم المطلوب إذ يتقدم حينئذ أى شخص لقتله مادام الغزالى قد أفتى بأن قاتل المرتد لا عقاب عليه وهو الأمر الذى إن لم يبرئ القاتل فقد يعتبر عذرًا مخففًا.

•• إن سحرة فرعون يريدون أن يستغلوا القضاء كغطاء لتنفيذ جريمتهم لقتل روح مصر واغتيال عقلها وهو الأمر الذى وإن فاتهم فى محاكمة قتلة فرج فودة فإنهم يتصورون أنه أسهل عليهم أمام هذه المحكمة وهو تصور ساذج ولكن هذا هو كل حظهم من التفكير.

ـ تلك هى القضية وهذه هى أهدافهم منها ودوافعهم إليها وأسبابهم فى رفعها ولقد كان لزامًا علينا أن نسوق تلك المقدمة الطويلة لتوضيح الأمور كلها لعدالة المحكمة ولا نظنها كافية لها لأننا نعتقد أن ذلك ربما كان. أهم حتى من الجانب القانونى للدعوى.

•• بعد هذه المقدمة الطويلة سوف نبدأ فى مناقشة الدعوى، كدعوى بذاتها.

ـ أقام المدعون دعواهم هذه بطلب التفريق فيما بين الأستاذ د. نصر أبوزيد (المدعى عليه الأول) وزوجته الأستاذة إبتهال يونس (المدعى عليه الثانى) لماذا؟ لأن المدعى عليه الأول قد قام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقًا لما رآه علماء عدول كفرًا

نصر حامد أبو زيد



يخرجه عن الإسلام الأمر الذى يعتبر معه مرتداً ويحتم أن تطبق فى شأنه أحكام الردة (صحيفة الدعوى جـ٢).

•• ما هو دليل المدعى على ارتداد المدعى عليه؟

ـ كما هو مبين من صحيفة دعواه ومستنداته مجموعة من التقارير منسوبة إلى البعض تناقش ما ورد فى كتب د. نصر أبوزيد من آراء وأفكار (تراجع مستندات المدعين وصحيفة دعواهم).

ـ وفى هذا لا يسعنا إلا أن نقول إن الدعوى جاءت فاقدة لدليلها حيث إن ما ساقه المدعون للتدليل به على ردة د. نصر أبوزيد أدلة غير مقبولة شرعاً أو قانوناً ..

الدكتور نصر أبوزيد مسلم وذلك ثابت من إقرار المدعين أنفسهم فى صحيفة دعواهم فهل ارتد عن إسلامه؟.

•• حددت فتوى مجلس الدولة الصادرة من اللجنة الأولى لقسم الفتوى والتشريع رقم ٨٠ فى٤ / ٤ /١٩٦٠ تعريف المرتد بقولها:

المرتد عرفًا هو الراجع عن الإسلام وركن الردة هى كلمة الكفر على اللسان بعد الإيمان ويستدل فى ذلك أن يكون خروجه عن الإسلام إلى أى دين سماوى آخر أو إلى غير دين (مستند رقم ١ حافظة رقم ٢ رفق المذكرة) (راجع أيضاً عبد القادر عودة التشريع الجنائى الإسلامى ص ٦٦١ وفيها تعريف للردة).

•• ومن المقرر أنه يكفى لاعتبار الشخص مسلماً أن ينطق بالشهادة وهى شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ولا يجوز لقائمى الدعوى التطرق إلى بحث جديتها أو بواعثها ودوافعها كما لا يلزم إشهارها (المستشار عزمى البكرى موسوعة الفقه والقضاء فى الأحوال الشخصية ـ الطبعة الثالثة صـ٢٣٤).

•• وفى ذلك تقول محكمة النقض: «الاعتقاد الدينى ـ وعلى ما جرى به قضاء هذه المحكمة ـ مسألة قضائية وهو من الأمور التى تبنى الأحكام فيها على الإقرار بظاهر اللسان والتى لا يسوغ لقائمى الموضوع التطرق إلى بحث جديتها أو بواعثها ... ولما كان والد المدعى عليه قد أقر بأنه مسلم فإنه لا يجوز التعرض لحقيقة إسلامه ووجه إيمانه (نقض ٤٤ لسنة ٤٠ق جلسة ٢٦ / ١ / ١٩٧٥).

•• وقضى كذلك أنه «المقرر شرعاً ـ وعلى ما جرى به قضاء هذه المحكمه أن الاعتقاد الدينى من الأمور التى تبنى الأحكام فيها على الأقوال بظاهر اللسان والتى لا يجوز البحث فى جديتها ودواعيها (نقض ٥١ لسنة ٥٢ق جلسة ١٤ / ٦ / ١٩٨١ هذان الحكمان منشوران فى: عزمى البكرى ـ مرجع سابق صـ ١١٥).

•• إذن فالمؤكد أن الشخص لا يكون مرتداً إلا بنطق كلمة الكفر بعد الإيمان وأنه إن نطق كلمة الإيمان وهى الشهادة عدّ مسلماً لا نقاش فى ذلك ولا مراء.

•• ولكن كيف يثبت على الشخص ارتداده عن الإسلام حتى يتم ترقب أثر ذلك.

أ ـ أول شيء في ذلك هو إقـــرار الشخص نفسه بأنه قد ارتد عن الإسلام سواء إلى دين سماوى أو إلى غير دين .. والإقرار على ما هو معروف فقهيا «اعتراف الشخص بأمر، مدعى عليه به لآخر قصد اعتبار هذا الأمر ثابتًا فى ذمته وإعفاء ـ لآخر من إثباته» (د. سليمان مرقص ـ أحوال الإثبات وإجراءاته فى المواد المدنية جـ ١ صـ ٤٧٩ وأيضًا الموجز فى الالتزامات ـ عبدالرزاق السنهورى طبعة ١٩٣٧ صـ ٦٨٢).

ب ـ أما الشيء الثانى لإثبات الارتداد عن الإسلام أى تغيير الدين فهو اتباع إجراءات تغيير الدين المنصوص عليها فى المادة ٣٦ و ٤١ من القانون رقم ١١ سنة ١٩٦٥ فمن المعلوم أن القانون ٢٦٠ لسنة ١٩٦٠ وتعديله ١١ سنة ١٩٦٥ بشأن الأحوال المدنية قد نص فى المادة ١ منه على أن «تختص مكاتب السجل المدنى بتسجيل واقعات الأحوال المدنية لمواطن الجمهورية العربية المتحدة .. إلخ.

•• كما قضت المادة ١٨ من القانون ذاته على أن من ضمن البيانات التى يجب أن يشملها التبليغ عن المواليد **ومن أهمها ديانة الأبوين لتحديد ديانة المولود ذاته.**

•• **ولأن هذه السجلات بما فيها من بيانات حجة بصحتها سواء من حيث الاسم أو السن أو الديانة أو الجنس** فقد نصت المادة ١١ من القانون ٢٦٠ لسنة ٦٠ وتعديله ١١ سنة ٦٥ على «أنه يجب على الجهات الحكومية وغير الحكومية الاعتماد فى مسائل الأحوال المدنية على هذه السجلات فتقول:

«تعتبر السجلات بما تحتويه من بيانات والصور الرسمية المستخرجة منها حجة بصحتها مالم يثبت عكسها أو بطلانها أوتزويدها بحكم ويجب على جميع الجهات الحكومية كانت أم غير حكومية الاعتماد فى مسائل الأحوال المدنية على البيانات المقيدة فى هذه السجلات».

•• **أى أن ديانة الشخص المسجلة أمام اسمه فى تلك السجلات حجة بصحتها مالم يثبت عكسها بحكم.**

•• والمادة ٢٦ من القانون ذاته تذهب إلى أنه «لا يجوز إجراء أى تغيير أو تصحيح فى قيود الأحوال المدنية المدونة فى سجلات الواقعات والسجل المدنى إلا بناء على قرار من اللجنة المشار إليها فى المادة ٤١ ... واستثناء من حكم الفقرة السابقة يكون إجراء التغيير أو التصحيح فى الجنسية أو الديانة أو فى قيود الأحوال المدنية .. **بناءً على أحكام أو وثائق صادرة من جهة الاختصاص.**

إذن فما دام قد ثبت فى سجلات الأحوال المدنية أن الشخص مسلم فهو مازال كذلك إلا إذا ثبت أنه قد استصدر حكمًا أو شهادة من جهة دينية بأنه قد تحول إلى ديانتها مثال ذلك أن يحرر الشخص محضراً بمطرانية قبطية تفيد دخوله ضمن الدين المسيحى أو استصداره شهادة من الأزهر تفيد أنه نطق الشهادتين وأصبح مسلمًا. (مستند رقم ٢ حافظة رقم ٢ رفق المذكرة وثابت من حكم النقض أنه أسس الردة على محضر فى الكنيسة).

•• وهذان هما الطريقان المعتبران لإثبات تغيير المحضر لدينه وارتداده عنه فهل تحقق شيء من ذلك فى دعوانا؟؟.

•• **الثابت أن المدعى عليه الأول د.نصر أبوزيد مسلم ومازال على إسلامه مقرًا بالله مؤمنًا بكتبه ورسله وكل ما تنزل على نبيه الخاتم محمد صلى الله عليه وسلم وهو أستاذ للدراسات الإسلامية وهو يقدم بكل كتبه ـ والتى آثار حولها هؤلاء المتطرفون القتلة كل تلك الضجة ـ اجتهاداً حقيقيًا فى إطار الإسلام. كما أن المدعين لم يقدموا أى حكم أو شهادة من أى جهة دينية صاحبة اختصاص تفيد اعتناق د. نصر أبوزيد لدين آخر خلاف الإسلام كما هو مطلوب بالمادة ٣٦ فقرة٢ من القانون ١١ سنة ٦٥ ... وبالقطع فهم لم يقدموا ثمة إقرار صريح أو ضمنى من الدكتور نصر أبوزيد يفيد ارتداده عن الإسلام أو قوله لكلمة الكفر يجرى بها لسانه بعد كلمة الإيمان.**

فعلام يستند المدعون إذن في دعواهم؟

•• يستند المدعون فى دعواهم إلى مجموعة من التقارير التى قيل إن البعض قد كتبها تعليقًا على كتب ومؤلفات د.نصر أبوزيد .. أى تعليقًا على آرائه الموجودة فى تلك المؤلفات وهى تقارير نسبوها إلى د. **محمد بلتاجى ود.إسماعيل سالم عبدالعال..** ولنا على تلك التقارير عدة ملاحظات.

الأولى: إنها لا يمكن بها إثبات تغيير الشخص لدينه أو ارتداده عن هذا الدين باعتبار أن لإثبات هذا الارتداد طرقًا محددة هى إما شهادة من جهة اختصاص دينيه بأن الشخص قد دخل ديناً معيناً أو أقر الشخص ذاته بذلك.. ولأن من ولد لأبوين مسلمين يكون مسلماً تبعاً لإسلام أبويه ولايلزمه تجديد الإيمان لوقوعه فرضًا باعتباره البقاء على أصل الفطرة أو ما هو أقرب إليها (نقض٥ / ١١ / ١٩٧٥ مجموعة الأحكام لسنة ١٦ صـ ١٣٧٦).

الثانية : إنها حتى لا يمكن اعتبارها تقارير خبراء باعتبار أن موضوع الارتداد لا يصلح فيه الخبراء لأن طرق إثباته محددة على ما أسلفنا من ناحية ولأن محكمة النقض وعلى ما أشرنا إليه سلفًا أيضًا انتهت إلى الأخذ بظاهر قبول الشخص بإسلامه ورفضت التوغل فى أسباب إعلان إسلامه هذا وبواعثه كما أنهم لم يندبوا من المحكمة ولم يحلفوا اليمين.

الثالثة : أن هذين التقريرين اللذين أشار إليهما المدعون فى صحيفة دعواهم أو طلبهم المضحك إحالة الدعوى إلى التحقيق لا يمكن إجابتها أو أخذها بعين الاعتبار باعتبار أنها مناقضة لأفكار المدعى عليه الأول وآراؤه ومحاولة مصادرة أفكاره بدعاوى كاذبة وهو فى جوهره مصادرة لحرية الرأى والتعبير والمحمية بنص المادة ١٩ من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان «لكل شخص حق التمتع بحرية الرأى والتعبير ويشمل هذا الحق حريته فى اعتناق الآراء دون مضايقة» (الإعلان العالمى - المواثيق الدولية لحقوق الإنسان دستور عمل المنظمة المصرية لحقوق الإنسان - تقديم بهى الدين حسن طبعة سنة ١٩٦٣ صـ١٣) .. وكذلك المحمية بنص المادة ١٩ من العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية والتى تجرى على أن : «لكل إنسان حق فى اعتناق آراء دون مضايقة ولكل إنسان حق فى حرية التعبير ويشمل هذا الحق حريته فى التماس مختلف ضروب المعلومات والأفكار وتلقيها ونقلها للغير دونما اعتبار للحدود (المواثيق الدولية - مرجع سابق صـ ٢٦)

** ولقد أصدرت اللجنة المعنية بحقوق الإنسان فى دورتها الثالثة والأربعين تعليقًا عاما لشرح المادة ١٨ من العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية الصادر عن الأمم المتحدة

نصر حامد أبو زيد



أوردت فيه أن المادة ١٨ لا تسمح بأى قيود أيًا كانت على الفكر أو الوجدان لأن هذه الحريات تتمتع بالحماية دون قيد أو شرط شأنها فى ذلك شأن حق كل إنسان فى اعتناق الآراء دون تدخل من غيره حسبما هو منصوص عليه فى المادة ١٩ بند ١ ووفقًا للمادتين ١٨ بند ٢ و ١٧ من العهد الدولى فإنه لا يمكن إجبار أى شخص على الكشف عن أفكاره أو انتمائه إلى دين أو عقيدة (المواثيق الدولية لحقوق الإنسان - مرجع سابق - تقديم بهى الدين حسن صـ١١٧ - ١١٨)

** ومن المعلوم أن مصر قد صدقت على كل من الإعلان العالمى والعهد الدولى فهى واجبة التطبيق بشكل مباشر وفورى فى الإقليم المصرى حتى لو تعارض مع أى نص تشريعى موجود باعتبار أن القاعدة الاتفاقية التى تقضى بها المعاهدات تحمل وزنًا أكبر من التشريع الداخلى إذ إنها تتضمن فى الوقت ذاته التزام الدولة قبل الدول الأخرى باتباع هذه القاعدة...

(د. فؤاد عبدالمنعم رياض القانون الدولى الخاص صـ٤٨ وما بعدها).

- على أن الدستور فى المادتين ٤٦ و ٤٩ قد كفل حرية العقيدة وحرية البحث العلمى إذ نص فى المادة ٤٦ على أنه «تكفل الدولة حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية ... كما نص فى المادة ٤٩ على أن تكفل الدولة للمواطنين حرية البحث العلمى والإبداع الأدبى والفنى والثقافى وتوفر وسائل التشجيع اللازمة لتحقيق ذلك».

** وبذلك فإن ما قام به المدعون من تقديمهم لتلك التقارير لا يمكن الارتكان إليه لإثبات تغيير المدعى عليه الأول لدينه لأنه دليل غير مقبول فى هذه الدعوى على نحو ما أوضحناه..

- على أن إدخال المدعين للأزهر الشريف هو الأمر الذى يحمل دلالات خطيرة ومهمة..

- ففى جلسة ١٠ / ٦ / ١٩٩٣ طلب المدعون إدخال الأزهر الشريف خصمًا فى الدعوى .. وهو الأمر الذى أثار الدهشة.

- فمن المقرر وفقًا للمواد ١١٧ و ١١٨ مرافعات فإن للخصم أن يدخل فى الدعوى من كان يصح اختصامه فيها عند رفعها كما فى المحكمة ولو من تلقاء نفسها أن تأمر بإدخال من ترى إدخاله لمصلحة العدالة ولإظهار الحقيقة...

- ومن المؤكد أن الأزهر ليس خصمًا حقيقيًا فى الدعوى كان يصح اختصامه فيها عند رفعها وبالتالى فالمقرر من أن المحكمة أمرت بإدخاله إجابة لطلب المدعين لمصلحة العدالة ولإظهارًا الحقيقة؟.

** والفقه على أن الخصم الذى يدخل فى الدعوى لمصلحة العدالة لابد للمحكمة أن تلتزم بأن يكون إدخاله محققًا لمصلحة المدعى أو المدعى عليه ومرتبطًا بطلب من طلبات الدعوى ويتحتم على المحكمة وقبل أن تأمر باختصام هذا الغير أن تتحقق بسؤال خصوم الدعوى عن سبب عدم اختصامه

بداية إذ قد يثبت لها عدم جدوى لختصامه كما أن للمحكمة العدول عن هذا القرار لو تبين لها عدم جدوى الاختصام هذا أو عدم فاعليته (د. أحمد أبو الوفا التعليق على قانون المرافعات طبعة خامسة صـ٥٥١)

كما أنه لا يجوز إدخال الغير لمجرد سماع شهادته فى أمر ما لأن هذا قد أجازه ونظمه قانون الإثبات إنما المقصود بإدخال الخصم لإظهار الحقيقة إما لإلزامه بتقديم مستند أو ورقة تحت يده وذلك فى غير الحالات المنصوص عليها فى المادة ١١٠ إثبات (أبو الوفا مرجع سابق صـ ٥٥٤)

ولكن دهشتنا تزول بعد أن نعالج سبب إدخال الأزهر فى الدعوى كما هو مبين بصحيفة إدخاله التى قدمها المدعون بجلسة ٤ / ١١ / ١٩٩٣ إذ ورد فيها أن سبب الإدخال هو :

«لإبداء الرأى الشرعى فى أقوال المدعى عليه الأول نصر أبوزيد المبينة فى هذا الإعلان».

- فهل يملك الأزهر إعلان ردة المدعى عليه الأول وخروجه عن الإسلام من واقع كتبه؟ ... وحتى لو أعلن ذلك هل يؤخذ به؟

كما سبق منا القول فإنه لا يمكن القول بارتداد شخص عن الإسلام إلى دين أو حتى إلى لادين إلا بعد أن يجرى لسانه بالكفر بالدين الإسلامى صراحة بعد إيمانه. وأنه لا يجوز أن نطن شهادة الإيمان البحت بعد ذلك فى عقيدته ... فالأزهر ولا غيره يستطيع أن يحكم بخروج المدعى عليه الأول من الإسلام وبارتداده عنه إلا إذا أعلن المدعى عليه الأول ذلك صراحة على نحو ما ولقد حدد قضاء النقض دور الأزهر وأجمع البحوث الإسلامية إذ أورد :

«إن المادة ١٧ من اللائحة التنفيذية للقانون المذكور قانون الأزهر ١١ سنة ١٩٦١ والصادرة بقرار رئيس الجمهورية رقم ٢٥٠ لسنة ١٩٥٧ فى بيان ولجبات مجمع البحوث الإسلامية ما نصت عليه الفقرة السابعة من المادة المذكورة من تتبع ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامى من بحوث ودراسات فى الداخل والخارج للانتفاع بما فيها من رأى صحيح أو مواجهتها بالتصحيح والرد وتص فى هذه المادة على أن المجتمع فى سبيل تحقيق أهدافه وحدود لختصاصه أن يصدر توصيات إلى العاملين فى مجال الثقافة الإسلامية من الهيئات والأفراد(طعن ١٠٦٢ سنة ٥١ فى جلسة ١٥ / ١٢ / ١٩٨٢).

- إذن فكل دور الأزهر هو مواجهة الحجة بالحجة و الرأى بالرأى ولا لختصاص فى القول بردة شخص لأن الإسلام لا يعرف مجمع دينى مقدس ولا يعرف الطرد ولا الحرمان مثل أديان أخرى.

** على أننا لا نريد أن نترك هذه الفرصة دون التنويه بأن اسم الأزهر الشريف فى الآونة الأخيرة أصبح يستخدم كواجهة لكثير من دعاة الرجعية وأنصار الجمود ولابد أن ننبه بأن أزهر محمد عبده وشلتوت غير أزهر بيصار وعبدالحليم محمود وجاد الحق ..وأن الأزهر الذى كان دائمًا رائداً للتجديد والتطور قد غزته اليوم أموال النفط ورائحة الدعاوى الوهابية وهو يطمح فى أن يكون إماماً لأهل السنة كما أن للشيعة إماماً وهو يرغب فى قفل باب الاجتهاد بعد أن استراح شيوخه للسفر إلى دول الخليج وركوب فاخر السيارات وأصبح الشيخ محمدعبدالوهاب مبتدع الحركة الوهابية هو قدوة الأزهر من اليوم وإمامهم.

* وعلى ذلك فإن الأزهر ينبغى إخراجه من هذه الدعوى بلا مصاريف صيانة لهيبته وضماناً للحيدة فى الدعوى.

** على أننا لن نترك تلك النقلة إلا بعد أن نشير إلى قضية الشعر الجاهلى للدكتور طه حسين الذى اتهم فيه بأنه:

أ- كذب القرآن فى إخباره عن إبراهيم وإسماعيل مستدلا فى ذلك بالخلاف بين لغتى قحطان (اليمن) وعدنان (الحجاز) وأنه لو أن إسماعيل هاجر إلى الحجاز من اليمن لما كان هناك مثل هذا الخلاف.

ب- إنكاره نزول القراءات السبع من عند الله وتقريره أنها قراءات العرب حسب استطاعتها.

جـ- الطعن فى نسب النبى (ص) بقوله إنه ليس هناك ما يدل على أنه من صفوة الأنساب وأن الشعر الذى يرتكن إليه منحول.

د- إنكاره أن للإسلام أولوية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم.

- ولو كان طه حسين قد نشر هذا الآن لكان الأستاذ صميدة قد أقام دعوى يطلب التفريق بينه وبين زوجته السيدة سوزان ولتغير وجه تاريخ الأدب ولكن الحمد لله وقتها قيض الله له رئيس نيابة شجاع (محمد بك نور) بعد أن فند أقوال د. طه حسين ورد عليه من الوجهة العلمية والقانونية بمذكرة وصفها الأستاذ عبداللطيف محمد مؤلف «كتاب التشريع السياسى فى مصر طبعة ١٩٢٧ الجزء الثالث بأنها مذكرة أصبحت رسالة علمية نادرة فى عباراتها وترتيبها وصياغتها طاول بها العلماء والدكاترة والأساتذة الأقدرين وقضى فيها بحفظ الأوراق إدارياً- فالقول إن محمد بك نور ختم تلك المذكرة بعبارة «ربما» أرادها

درساً لصميدة عبد الصمد والمتحلقين حوله:

«إن للمؤلف (يقصد د. طه حسين) فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقًا جديداً للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين ولكنه لشدة تأثر نفسه مما أخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقًا ما ليس بحق أو مالايزال فى حاجة إلى إثبات أنه حق ـ أنه قد سلك طريقًا مظلمًا فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط فى سيره حتى لا يضل .. وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده بأن بحثه يقتضيها وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوافر .

فلذلك

تحفظ الأوراق إدارياً (نلتمس مراجعة عبداللطيف محمد التشريع السياسى فى مصر الجزء الثالث طبعة ١٩٢٧ ص ١٠٦٧ وحتى ص ١٠٧٣).

ـ كان ذلك منذ أكثر من خمسة وستين عامًا فلنتصور كيف كنا وكيف أصبحنا.

نصر حامد أبو زيد



ـ ومن ذلك فإن تلك الدعوة ساقطة ويتحتم معها والحال كذلك بإذن الله القضاء برفضها.

ـ على أننا لا نريد أن نختم مذكرتنا قبل الإشارة إلى أن المادة ١٧ من العهد الدولى الخاص بالحقوق المدنية والسياسية والتى صدقت عليه مصر تنص على أنه (لا يجوز تعريض أى شخص على نحو تعسفى أو غير قانونى للتدخل فى خصوصياته أو شئون أسرته أو بيئته أو مراسلاته أو لأى حملات غير قانونية تمس شرفه وسمعته ومن حق كل شخص أن يحميه القانون من مثل هذا التدخل. المواثيق الدولية صـ ٢٦ مرجع سابق.

ـ ولا شك أن هذه الدعوى نموذج فريد لبيان كيف يقوم تيار سياسى باستخدام غطاء دينى للتدخل فى الحياة الشخصية لخصومه بقصد إرعابهم، إنهم يحاولون أن يكون د. **نصر أبو زيد** هو رأس الذئب الطائر ويريدون أن يستخدموا القضاء لتحقيق مآربهم الخبيثة وهو الأمر الذى لن ينجحوا فيه ـ إن تلك الدعوى أكبر من حقيقتها والأهداف المطلوب تحقيقها أكبر من المظهر البرىء الذى تبدو عليه صحيفة الدعوى لقد قرر الإرهابيون القتلة اغتيال د. **نصر أبوزيد** وهم يريدون أن يطلق القضاء المصرى أول رصاصة ولا نظنهم يفلحون .

فلذلك نلتمس

أولا : إخراج الأزهر من الدعوى بلا مصاريف.

ثانيا : رفض الدعوى وإلزام رافعيها المصاريف.

مع حفظ كافة الحقوق الأخرى خاصة الحق فى طلب التعويض.

والله الموفق ومنه العون.

عن المدعى عليه الأول

المحامى



نصر حامد أبو زيد

مذكرة المركز العربى للمحاماة والإستشارات القانونية



مذكرة

فى الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ١٩٩٣ شرعى الجيزة

المحدد لنظرها جلسة ١٦/١٢/١٩٩٣

بدفاع الدكتور/ **نصر حامد أبو زيد** وأخرى (مدعى عليهما)

الدكتورة/ ليلى مصطفى سويف

متد خلان

الدكتور/ أحمد حسين الأهوانى

انضماميا للمدعى عليهما

ضد

السيد/ محمد صميدة وآخرين

(مدعون)

إحالة

نحيل فى بيان وقائع الدعوى إلى جميع ما قدمه الزملاء المحامون عن المدعى عليهما ونتمسك بكل ما أوردوه من أوجه دفع ودفاع.

ملحوظة

لأن هذه الدعوى غير ذات موضوع ـ حقيقى ومشروع ـ يمكن أن نتطرق للدفاع فيه فسوف نقصرها على شرح الدفعين المبديين منا بجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ طالبين الحكم أولا فى هذه الدفوع وقبل التطرق لأى حديث فى الموضوع. ثم نبدى أوجه المصلحة التى لطالبى التدخل فى الدعوى.

الدفاع

أولا : ـ ندفع بعدم جواز سماع الدعوى لمخالفة ذلك للنظام العام والآداب.

١ ـ إذا كان سبب الدعوى ـ أيا كان نوعها ـ هو مجموعة الوقائع التى تؤدى إلى طلب الحماية القضائية والتى يحددها المدعى ويجعلها أساساً لدعواه .(دكتور فتحى والى الوسيط فى قانون القضاء المدنى الطبعة الثانية ص ٨٨) .

٢ ـ إذا كان ذلك فإن المفترض ألا تكون الوقائع التى يحددها المدعى مخالفة للنظام العام والآداب لأنها لو كانت كذلك فلا يمكن أن تصلح أساسًا لطلب الحماية القضائية.

٣ - من ناحية أخرى فإن استعمال حق التقاضي ذاته هو بالتأكيد نوع من أنواع التصرفات القانونية التي ينبغي أن يكون محلها مشروعاً حتى تكون صحيحة منتجة لآثارها، فإذا انعدمت مشروعية المحل - وهو هنا سبب الدعوى - لم تعد الدعوى منتجة لآثارها وأخصها إمكانية سماعها أمام جهات التقاضي المختلفة.

٤ - ذلك أن جهات القضاء نفسها مقيدة - شأن كافة سلطات الدولة - بمبدأ المشروعية وقد انتهت محكمة النقض في حكم طويل وشهير لها إلى إقرار هذا المبدأ فكان مما قاله: «إن معنى مبدأ الفصل بين السلطات هو توزيع وظائف الحكم الرئيسية التنفيذية والتشريعية والقضائية على هيئات مستقلة ومتساوية... حتى لاتترك السلطة في يد واحدة فتسيء استعمالها وتستبد بالمحكومين استبداداً ينتهي بالقضاء على حريات الأفراد وحقوقهم... ومؤدى ذلك مجتمعياً: أنه طبقاً لأحكام الدستور فإن الدولة تخضع بجميع سلطاتها للقانون.... الخ»

٥ - وفي الحكم المذكور انتهت محكمة النقض إلى أن اختصاص مجلس الشعب في الفصل في صحة عضوية أعضائه هو عمل قضائي حقيقي له حجية الأمر المقضي وانعقدت الولاية به لمجلس الشعب بمقتضى الدستور..

٦ - وقالت محكمة النقض: «إن الحجية لاتكون إلا للحكم أو القرار القضائي فيما فصل فيه من حقوق وإن الحكم أو القرار القضائي هو ما يعبر به مجلس الشعب عن فكره في استعمال السلطة القضائية المخولة له طبقاً للدستور... وأنه متى ثبت أن هذه الأعمال القضائية - لم تتم على الوجه

نصر حامد أبو زيد



المبين في الدستور فإنها تفقد سند مشروعيتها وتصبح أعمالا غير مشروعة يكون لمن أصابه ضرر منها الحق في التعويض عن هذا الضرر.... (الطعن رقم ٥٣٨ لسنة ٤٦ق جلسة ١٩٨٣/٢/٢٧ منشور بمجموعة القواعد القانونية التي قررتها محكمة النقض في خمسين عاماً الجزء الثاني في المواد المدنية ص ١٨٥ قاعدة ٩١)

٧ - قد تعددت أحكام محكمة النقض في بيان ضرورة التزام جميع السلطات والمحاكم كما هو محدد لها طبقاً للدستور والقانون.

(يراجع بالمرجع سالف الإشارة إليه القواعد رقم ٢٤، ٢٧، ٣١، ٣٦، ص ١٥٨ وما بعدها وموضوعها في حدود اختصاص المحاكم المختلفة وبينها محكمة النقض والمحكمة التأديبية، وكذا القاعدتان ٦٤، ٦٩ ص ١٧٥، ص ١٧٧ وفيهما تحدثت المحكمة عن حدود التعويض التشريعي).

٨ - من ناحية ثالثة فقد جاء بالمذكرة الإيضاحية للمشروع التمهيدي للقانون المدني أنه «ليس في الوسع نبذ فكرة النظام العام دون أن يستتبع ذلك إطراح ماتوطد واستقر من تقاليد لذلك فقد رؤى أن يفرد لهذه الفكرة من نصوص المشروع لتظل منفذاً رئيسياً تجد منه التيارات الاجتماعية والأخلاقية سبيلها إلى النظام القانوني لتثبيت ما يعوزه من عناصر الجدة والحياة - الخ».

(المذكرة الإيضاحية هامش(١) ص ٥٣٥ من مؤلف الوسيط للأستاذ الدكتور السنهوري المجلد الأول العقد. الطبعة الثالثة تنقيح الاستاذ المستشار/ مصطفى الفقي والأستاذ الدكتور/ عبد الباسط جميعي).

٩ - ومن ناحيتها فقد حددت محكمة النقض فكرة النظام العام والآداب بأنها: «كل ما يمس كيان الدولة أو يتعلق بمصلحة عامة وأساسية للجماعة (١٩٦٧/٤٥/٥ س ١٨ ص ٧٩٨، ١٤٩٣ على سبيل المثال)

١٠ - واستقر القضاء والفقه على عديد من الروابط والحقوق والواجبات القانونية المتعلقة بالنظام العام وأهمها القواعد الدستورية بالطبع ثم أحكام القانون العام وبعض أحكام القانون الخاص التي رأى الشارع أن يخلع عليها حماية النظام العام لتعلقها بالحقوق والمصالح الأساسية لكيان الدولة والجماعة.

١١ - ولاشك أن أهم هذه القواعد القانونية المتعلقة بالنظام العام هي تلك الحقوق والضمانات التي كفلها الدستور للأفراد والتي اعتبرتها محكمة النقض «مقدمة على الضمانات المكفولة ولاية سلطة من سلطات الدولة وآية ذلك أن الدستور نظمها في الأبواب: الثاني والثالث والرابع منه مقدمة على نظام الحكم بسلطاته المختلفة الذي نص عليه في الباب الخامس.... يؤكد ذلك أن الدستور

صادر من الشعب كمنحة منه لنفسه لتحقيق ما جاء فى مقدمته ومن بينه الحرية لإنسانية المصرى وعزته وكرامته» (الحكم الطويل الشهير سابق الإشارة إليه قاعدة ٩١ بمجموعة القواعد).

وبإنزال ما سبق على واقعات الدعوى الماثلة يتضح:

١ - أن الدعوى الماثلة تمثل عدوانًا صارخًا على الحقوق والضمانات والحريات التى كفلها الدستور واعتبرتها أحكام النقض مقدمة على الضمانات المكفولة لكافة سلطات الدولة كما قدمنا.

٢ - فهذه الدعوى تمثل عدوانًا صارخًا على ماكفله الدستور للمواطنين بمقتضى الماده ١/٤٥ منه حيث نص: «لحياة المواطنين الخاصة حرمة يحميها القانون».

ولاشك أن أخص خصوصيات أى مواطن هى حياته الزوجية والتى يجب أن تظل فى حرز حصين من العدوان عليها، ومحاولة هتك أسرارها بل وتدخل الغير لإفسادها - مهما كانت دعواهم - ودس الأنف للتفريق بين زوجين يعيشان فى ألفة ومحبة.

٣ - ولا شك أن ممارسة الفرد لحياته الزوجية - باختيار الزوج - واستمرار الحياة الزوجية بالإرادة المشتركة للزوجين دون تدخل وأن إنهاءها برغبتهما أو رغبة أى منهما - فى إطار ما يبيحه الشرع والقانون - هو من أهم وجوه الحرية الشخصية للمواطن التى كفلها الدستور بنص المادة ٤١ منه حيث نص على أن «الحرية الشخصية حق طبيعى وهى مصانة لاتمس»

٤ - وإذا ما سمحنا لكل من هب ودب بأن يخترق الحياة الخاصة للمواطنين ويعتدى على أخص ما يمارسون به حياتهم الشخصية وهو حياتهم الأسرية فإن ذلك إهدار كامل لنص المادة التاسعة من الدستور والتى قررت بأن الأسرة أساس المجتمع، قوامها الدين والأخلاق والوطنية، وتحرص الدولة على الحفاظ على الطابع الأصيل للأسرة المصرية وما يتمثل فيه من قيم وتقاليد من تأكيد هذا الطابع وتنميته فى العلاقات داخل المجتمع».

٥ - ومما لاشك فيه أن مما هو مستقر من قيم وتقاليد أسرية ألزم دستور الدولة بالحرص عليها وتنميتها داخل المجتمع هو خصوصية الحياة الأسرية وأسرارها واستهجان أن تكون هذه الحياة وأسرارها سداحًا مداحًا مباحًا انتهاكها للناس خصوصًا إذا تم ذلك بمزاعم باطلة ومن الغير الذى لا شأن له بهذه العلاقة ولا معرفة له بأطرافها.

٦ - وهذا العدوان الذى تمثله الدعوى يخضع لحكم المادة ٥٧ من الدستور: «كل اعتداء على الحرية الشخصية وحرمة الحياة الخاصة للمواطنين وغيرها من الحقوق والحريات العامة التى يكفلها الدستور والقانون جريمة لاتسقط الدعوى الجنائية ولا المدنية عنها بالتقادم....... الخ».

٧ - وجدير بالتنويه ما استقر فى أحكام محكمة النقض من أن نص المادة ٥٧، من الدستور سالف البيان، مؤداه أن الاعتداء الذى منع الدستور وقوعه على الحرية الشخصية هو كل ما من شأنه تقييدها أو المساس بها فى غير الحالات التى يقرها القانون... الخ كما أن المحكمة قد انتهت إلى أن هذا النص الدستورى كاف للإعمال بذاته دون حاجة لتدخل المشرع (الطعن رقم ١٦٣٠ لسنة ٤٨ق جلسة ١٩٨٠/٣/١٣ والطعن رقم ١٦٥٧ لسنة ٤٨ق جلسة ١٩٨٠/١٢/٩ منشور بمجموعة القواعد سالفة الإشارة إليها ص ١٥١ ق ٨، ص ٢٣٠ ق ١٨٣).

٨ - وهكذا تكون الدعوى الماثلة بما تمثله من عدوان على الدستور على هذا النحو غير صالحة لسماعها قضائيًا اللهم إلا إذا كان لمحاكمة من رفعوها حيث مناط عمل القضاء هو حماية الحقوق وصونها وليس إضفاء المشروعية للعدوان عليها.

٩ - فوق ما تقدم جميعه فإنه إذا كانت أحكام محكمة النقض قد استقرت على أن «قواعد القانون الدولى - ومصر فى المجتمع الدولى تعترف بقيامه تعد مندمجة فى القانون الداخلى دون حاجة إلى إجراء تشريعى فيلزم القاضى المصرى بأعمالها فيما يعرض عليه من مسائل تتناولها تلك القواعد ولم يتعرض لها القانون الداخلى.. الخ» (الطعنان رقما ٢٩٥، ٣٠٠ لسنة ٥١ ق جلسة ١٩٨٢/٣/٢٥ - مجموعة القواعد سالفة البيان ق ٥٠ ص ١٦٨).

وقد أقرت محكمة النقض فى عديد من أحكامها وجوب تطبيق المعاهدات الدولية الثنائية والجماعية التى وقعتها مصر مع غيرها من الدول واعتبارها أعلى فى مرتبتها التشريعية من قواعد القانون المحلى (يرجع مجموعة القواعد سالفة البيان من ق ٣٩ حتى ق ٥٢ ص ١٦٤ وما بعدها).

١٠ - فإذا كانت مصر قد أصبحت طرفًا فى جميع العهود الدولية لحقوق الإنسان وهى معاهدات جماعية دولية يتعين إعمالها فى إطار القانون

المحلى فإن هذا يُعد سبباً مضافاً يمنع سماع الدعوى المذكورة لكونها نصوصاً تتعلق باعتبارات النظام العام إذ تنظم العلاقات الدولية للدولة.

١١ - على أنه لايجوز فى معرض مساندة «الدعوى الماثلة» الاحتجاج بنص المادة الثانية من الدستور فيما قررته من أن مبادئ الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع».

١٢ - إن الخطاب فى هذا النص كما استقر عديد من أحكام محكمة النقض ليس للقضاء ولا للأفراد إنما هو موجه للشارع ليستلهم فى تشريعاته المختلفة المبادئ السامية للشريعة الإسلامية أما مايلتزم به القاضى فهو نصوص القوانين الموجودة فعلا.

١٣ - ومن المفهوم أنه لايوجد أى نص قانونى فى مصر يساند الدعوى الماثلة.

١٤ - على أن الأهم أن مبادئ الشريعة الإسلامية هى أمر يختلف عليه بين القضاة وقد انتهت المحكمة الدستورية العليا فى حكم أخير لها على أن المقصود بهذه المبادئ،ماهو قطعى الثبوت وقطعى الدلالة من أحكام الإسلام».

١٥ - وموضوع الردة بالذات موضوع مختلف عليه بين كبار فقهاء الشريعة القدماء والمحدثين ومن بينهم الشيخ **سيد سابق** فى مؤلفه «فقه السنة» والشيخ **محمد الغزالى** فى مؤلفه الشهير «السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث» حيث انتهيا مع غيرهما من الفقهاء القدامى إلى عدم وجود حكم واضح وقاطع لمسألة الردة فى الشريعة الإسلامية.

١٦ - ومهما كانت الآراء فى هذا الشأن فإن القاعدة فى فقه الأحناف كما

نصر حامد أبو زيد



استخلصتها محكمة النقض هى: «عدم جواز الإفتاء بتكفير المسلم متى أمكن حمل كلامه على الإسلام ولو فى رواية ضعيفة، وقد وردت هذه القاعدة فى باب المرتد عن الإسلام» (جلسة ٢٩ / ٥ / ١٩٨٤ س ٣٥ ص ١٤٨٦).

١٧ - فإذا كان كل ما ينسبه أصحاب الدعوى الماثلة للمدعى عليه هى أقوال وردت فى كتبه اعتبروها ارتداداً بينما يعتبرها هو اجتهاداً فى الإسلام وشرحاً لأحكامه فإنه لايجوز الحكم بتكفيره ولا ردته حتى بفرض جدلى غير صحيح بجواز استناد المدعين على حكم المادة الثانية من الدستور.

١٨ - بل إن أحكام محكمة النقض قد استقرت على أن «المسلم تبعاً لإسلام أحد أبويه لا يلزمه تجديد الإيمان بعد بلوغه لوقوعه فرضاً باعتباره البقاء على أصل الفطرة أو ما هو أقرب إليها».

(١٩٧٥/١١/٥ س ٢٦ ص ١٣٧٦)

١٩ - والمدعى عليهما مسلمان بالميلاد تبعا لإسلام أبويهما وهو ما يكفى لإثبات إسلامهما ومنع القول بارتدادهما إذ لايلزمهما تجديد الإيمان على نحو ما قضت به محكمة النقض.

٢٠ - أخيراً فإنه لايجوز احتجاج المدعين برخصة «الحق فى التقاضى» لمؤازرة عدوانهم على الدستور بهذه الدعوى لما هو مقرر فى قضاء النقض من أن «حق الالتجاء إلى القضاء مقيد بوجود مصلحة جدية ومشروعة، فإذا ما تبين أن المدعى كان مبطلا فى دعواه ولم يقصد بها إلا مضارة خصمه والنكاية به فإنه لايكون قد باشر حقاً مقرراً فى القانون بل يكون عمله خطأ يجيز الحكم عليه بالتعويض (١٩٦٥/٢/١٨ س ١٦ ص ١٧٨) وهذا الذى استقرت عليه أحكام النقض وهو عين ما نصت عليه المادة الثالثة من قانون المرافعات من أنه «لايقبل أى طلب أو دفع لاتكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرها القانون...... الخ» المادة، ولا ريب أن هذه الدعوى على النحو الذى شرحناه لاتمثل أى مصلحة مشروعة ولا جدّية ولاتهدف إلا إلى التشهير بالمدعى عليهما وإيقاع أبلغ الأضرار بهما.

وهكذا يكون دفعنا

بعدم جواز سماع الدعوى قائمًا على مايسنده من القانون كما استقرت عليه أحكام الفقه والقضاء

ثانيا: - عدم جواز وإحالة الدعوى للتحقيق كطلب المدعين

ولأننا أثقلنا على عدالة المحكمة فى شرح الدفع السابق فإننا نكتفى هنا بإيراد ما استقر فى أحكام النقض من أن «الإسلام يكفى فيه مجرد النطق بالشهادتين والإقرار به دون حاجة إلى إشهاره رسمياً أو إعلانه».

(أحكام النقض ١٤/٦/١٩٨٣ س ٣٤ ص ١٤٢٩، ٢٩/١/١٩٧٥ س ٢٦ ص ٢٨٤) بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من أحكام فى البند السابق حول حكم الردة وحول إسلام التابع لأبويه.

فإذا كان ذلك

وكان طلب التحقيق لا معنى له إلا طلب التثبت من جدية إسلام المدعى عليهما من عدمه وبواعثهما وراء إعلان إسلامهما حال كونهما - لاقدر الله غير مؤمنين فعلا... الخ وهى أمور كلها مما لايجوز أن يتطرق إليه قاضى الدعوى على النحو المبين بالأحكام وإذا كان المدعى عليهما مسلمين بالميلاد، مسلمين بالممارسة وقبول التكليف بل ويعتبر المدعى عليه الأول نفسه بين المجددين للفكر الإسلامى.

فإنه والحال كذلك يصبح من غير الجائز قانونا وقضاءً

إجابة طلب المدعين بإحالة الدعوى الماثلة للتحقيق.

ثالثا: - فى توافر مصلحة طالبى التدخل

إذا كان نص المادة الثالثة مرافعات قد جرى على أنه: «لايقبل أى طلب أو دفع لاتكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرها القانون، ومع ذلك تكفى المصلحة (العامة) إذا كان الغرض من الطلب الاحتياط لدفع ضرر محدق...... الخ المادة».

ولما كان كل من طالبى التدخل من أساتذة الجامعة الذين يهمهم أول مايهمهم توفر مناخ البحث العلمى فى الجامعة دون خوف أو إرهاب من أى نوع يقيد حرية البحث العلمى التى يحميها الدستور.

وكانت الدعوى: الماثلة تأتى لمواجهة أفكار وآراء طرحها المدعى عليه الأول بصفته أستاذا جامعيًا وفى إطار البحث العلمى المطلوب منه للترقى فى المجال الجامعى وإذا كان الأمر على هذا النحو يمثل خطراً محدقًا بحرية البحث العلمى فى الجامعة يمثل منعه مصلحة محتملة لطالبى التدخل لدفع هذا الضرر المحدق، وهى إلى ذلك مصلحة قانونية محمية بمقتضى الدستور الذى هو أعلى مراتب القانون.

فإن حاصل ذلك

هو توافر مصلحة وصفة طالبى التدخل بطلب الانضمام للمدعى عليهما فى مواجهة هذه الدعوى والحكم برفضها - شكلا موضوعاً.

وذلك ما يتعين معه:

القضاء بقبول تدخلهم فى هذه الدعوى انضماماً للمدعى عليهما.

كلمة ختامية أخيرة

ياسيدى الرئيس .. وياحضرات القضاة

فلربما أستميحكم عذراً أن أسجل بين أيديكم أسباب مشاركتى الشخصية فى الدفاع فى هذه القضية الغريبة التى لا أعرف أيًا من المدعى عليهما فيها وما أحسب إلا أنى أردت بمشاركتى فى هذا الدفاع أن أسجل لنفسى بين يدى ربى ما أرجوه فى ميزان حسناتى عنده.

«يوم لا ينفع مال ولابنون إلا من أتى الله بقلب سليم».

يوم «وأزلفت الجنة للمتقين وبرزت الجحيم للغاوين، وقيل لهم أين ما كنتم تعبدون من دون الله. قالوا ضلوا عنا».

صدق الله العظيم

فيعلم الله أن المدعى عليه وما انتهت اليه أبحاثه من آراء بل وما اتبعه فيها من مناهج، وهى مساجلة ثابتة التاريخ قبل سنين من بدء الثورة عليها وعليه حيث سجلت نقدى لكتابه.

(بتعليق قصير نشر مرفق صورته)

لكن مايعنينا من الدفاع فى هذه القضية هى صورة الإسلام الحق كما يحبها كل مخلص لدين الله محتسبًا إيمانه عند ربه، لا كما يريدها دعاة الشهرة وأصحاب المصالح الملوثة بالنفط والتى ليست من الإسلام فى شىء.

وصورة الإسلام التى ندافع عنها موضوع دعوة تسبق هذه الدعوى.

لانقول ذلك. افتئاتاً على حديث الوحى، ولا خروجًا على سنة رسول الإسلام، بل نقوله ونفعله راجين لأنفسنا أن نكون من المتبعين بحق وإحسان.

ولقد نظرت فى القرآن الكريم

فكان من أعظم مالفت نظرى قوله تعالى: «فبما رحمة من الله لنت لهم ولو كنت فظًا غليظ القلب لانفضوا من حولك».

صدق الله العظيم

تأكيداً لأن صورة الدعوة وصاحبها تسبق فى أهميتها مايحويه موضوعها من هداية للبشر. فلو أن صاحبها كان «فظًا غليظ القلب، لانفض الناس من حوله دون أن يلتفوا إلى عظمة ما جاءت به من هداية وإحسان من رب العالمين.

ثم إنى نظرت فى سيرة الرسول(ص)

فكان أعظم مالفت نظرى فى هذه السيرة من مكارم الأخلاق وفطنته السياسية موقفه - ص - من رغبة بعض أصحابه فى قتل رأس النفاق والكفر - عبد الله بن أبى بن سلول - فما كان منه إلا أن قال لهم محذراً ومنبهًا: «أتريدون أن يقول الناس إن محمداً يقتل أصحابه».

نصر حامد أبو زيد



هكذا كان (ص)

حريصاً على صورته وصورة دعوته فى مواجهة أعدائها وخصومها فيخشى أن يظن الناس بهـا وبه أنه «يقـتل أصحـابه» رغم أن من أريد قتله لم يكن من أصحابه أبداً إلا بحسب الظاهر للناس، أما ما يعلمه الله ورسوله والمؤمنون علماً يقينيا مطلقًا حكم به القرآن فهو «يقولون لئن رجعنا إلى المدينة ليخرجن الأعز منها الأذل ولله العزة ولرسوله وللمؤمنين ولكن المنافقين لايفقـهون» صدق الله العظيم، وهذا ذاته عين مـاكـان يعلمـه خصوم الدعوة وصاحبها بحكم اتصال المصلحـة والتـخطيط بينهم وبين رأس المنافقين.

هل أتوقف بعد ذلك

عند قـوله تعـالى: «يأيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط ولو على أنفسكم أو الوالدين والأقربين».

صدق الله العظيم

أو أتوقف عند قوله (ص)

«اللهم أعز الإسلام بأحد العمرين».

عمر بن الخطاب أو عمرو بن هشام

يقولها فى حق رجلين كانا أشد أعدائه وخصومه فما منعته شدتهما فى العداء والخصومة أن يشهد بما لهما من الخصال الحميدة التى يكون فيها عز للإسلام لو هدى الله أحدهما إليه.

فى الآية والحديث

ميزان العدل الصحيح، تمرين وتعليم للمؤمنين أن يكونوا أصحاب عقول نقدية حقيقية لاتمنع أن يعطى لكل ذى حق حقه مهما بلغت خصومته أو عداوته أو مهما كانت قرابته ومودته ولا تجعل من أفكار الأقدمين قيداً على حرية العقل والإبداع فهم بشر يجتهدون ويصيبون ويخطئون طبقًا لظروفهم وأوضاعهم وأفكارهم.

وأين نحن اليوم؟

فى عالم تشابكت أجزاؤه فصار قرية صغيرة وهو عالم لم يعد يقبل بسهولة أفكار التكفير ومحاكم التفتيش، ونحن المسلمين أضعف من فيها وأعداء الإسلام هم الحاكمون الحقيقيون لها. يتشبثون بأمثال هذه الدعاوى الزائفة لحرب الإسلام والكيد لدعوته.

فكيف بالله

يساهم البعض منا ـ لمصلحة ملوثة أو لطلب شهرة زائفة ـ بتشويه صورة الإسلام على هذا النحو الذى فعله المدعون بهذه الدعوى؟.. وهل تكون دعواهم إذن مع مخالفتها لهدى الرسالة والرسول إلا عملا يصب فى خندق الأعداء المتربصين بالإسلام يكيدون له كل كيد ويرجون له كل سوء ينقبون فى أحوال وسلوك المسلمين مما يصرف الناس كافة عن دعوة الإسلام.

وإن فى حكمكم

بعدم جواز سماع هذه الدعوى لدفاع مجيد عن صورة الرسالة العظمى والرسول العظيم نرجو أن يضاف لميزان حسناتكم عند الله.

بناءعليه نلتمس:

أصليًا: الحكم بعدم جواز سماع الدعوى

احتياطياً: بعدم جواز إحالتها للتحقيق أو عدم قبولها شكلا للأسباب التى أبداها الزملاء الآخرون أو برفضها. ■

وكيل المتدخلين



نصـر حـامـد أبـو زيـد

مذكرة دفــاع (٣)

خليل عبــد الكريم



محكمة استئناف القاهرة
الدائرة ٤٩ للأحوال الشخصية للمسلمين
الولاية على النفس
مذكرة

فى بأقوال الدكتورين/ نصر حامد أبو زيد وإبتهال أحمد كمال يونس مستأنف عليهما.

ضد

الأساتذة/ محـمـد صـمـيـدة عـبدالصمد وآخرين مستأنفين فى الاستئناف رقم ٢٨٧ لسنة ١١١ق هـ المحدد لنظره جلسة ٢٦/ ٧/ ١٩٩٤م

مقدمة لازمة

فى العقد الأخير (السنوات العشر الأخيرة) على الأقل لم تسئ قضية إلى الإسلام والمسلمين مثلما أساءت إليها هذه الدعوى المستأنف حكمها، فقد أظهرت الإسلام بمظهر فى غاية السوء أظهرته كدين لا يطبق حرية الفكر وأن من يجتهد فيه ويطرح فكراً جديداً فلا جزاء له إلا القتل واستصفاء الأموال وتطليق زوجته.

لقد اهتمت وسائل الإعلام العالمية من تليفزيون وإذاعة بهذه القضية اهتماماً غير عادى بل إن بعض الدول الأوروبية أرسلت بعض بعثاتها لمتابعة هذه القضية وكانت إذاعة لندن فى القسم العربى منها تذيع خبر هذه القضية فى مقدمة أخبار العالم العربى وكانت تجرى أحاديث مع كل من اتصل بهذه القضية بأى سبب أما الصحف العالمية فإنها كانت تنشر أخبار هذه القضية فى صفحاتها الأولى كيف لا وملخصها أن أستاذاً جامعيًا قدم أبحاثاً ودراسات لينال درجة جامعية فإذا بدعوى ترفع ضده يطلب فيها رافعوها تطليق زوجته عليه. واتهامه بالردة أى الخروج عن الإسلام.

لقد ذكّرت هذه الدعوى الفرنجة والأمريكيين بما كان يجرى فى القرون الوسطى أمام محاكم التفتيش التى كانت تفتش فى ضمائر الناس وتنقب عن عقائدهم وتشق عن قلوبهم لتتأكد من ذلك.

وإذا كان الأساتذة المدّعون يزعمون إنهم رفعوا هذه الدعوى حسبة لله تعالى ودفاعاً عن شريعته فإنهم قد أساءوا إلى الإسلام إساءة لا تقدر ولو أن هيئة أو

جهة أو مؤسسة ممن يعادى الإسلام أنفقت ملايين الدولارات للإساءة للإسلام لما فعلت أكثر مما فعلته هذه الدعوى.

وأغلب الظن أن يكتفوا بالحكم الذى صدر فى الدعوى بعد أن رأوا بأعينهم وسمعوا بآذانهم مدى الأضرار التى أحاطت بالإسلام من جرّاء هذه الدعوى وأن يكتفوا بذلك الحكم ولكنهم إمعاناً منهم فى اللدد فى الخصومة طعنوا فى الحكم بطريق الاستئناف وذلك حتى يعيدوا الكرة ونعنى بها الإساءة للإسلام مرة أخرى.

تلك مقدمة كان لابد منها ومن طرحها أمام عدالة هيئة الاستئناف الموقرة وذلك لتبيان أبعاد هذا الاستئناف.

الدفاع

دفاع المستأنف عليهما:

يتمسك بكافة الدفوع التى طرحها أمام محكمة أول درجة جميعها بلا استثناء ويعتبرونها دفعًا لهم أمام هذه الهيئة الموقرة وطبقا لنص المادة/ ٢٣٢ من قانون المرافعات التى تنص على أن:

«الاستئناف ينقل الدعوى بحالتها التى كانت عليها قبل صدور الحكم المستأنف»...الخ.

وفى شرح هذه المادة يقول الأستاذان حامد عكاز المحامى بالنقض والمستشار/ عز الدين الديناصورى فى شرح هذه المادة: «يترتب على رفع الاستئناف طرح النزاع المرفوع عنه الاستئناف إلى محكمة الدرجة الثانية لتفصل فيه من جديد ولها كل ما لمحكمة أول درجة من سلطة فى هذا الصدد»، ص/٧٠٣ من كتابهما «التعليق على قانون المرافعات» الطبعة الثانية سنة ١٩٨٢، إصدار نادى القضاء. وقضت محكمة النقض بالآتى: يترتب على الاستئناف نقل الدعوى إلى

نصر حامد أبو زيد



محكمة الاستئناف لما سبق أن أبداه المستأنف عليه أمام محكمة أول درجة من دفوع وأوجه دفاع ويعتبر هذه وتلك مطروحة أمام محكمة الاستئناف للفصل فيها بمجرد رفع الاستئناف حتى ما كان منها قد صدر برفضه فى حكم مستقل من محكمة أول درجة وإعفائه عن استئنافه صدور الحكم فى الدعوى لمصلحته وعلى المحكمة أن تفصل فيها إلا إذا تنازل المستأنف عليه من التمسك بشىء منها صراحة أو ضمناً، مجموعة المكتب الفنى، نقض ٢/٣/١٩٧١ لسنة ٢٢ ق . نعود ونقول إنه طبقاً لنص المادة / ٢٣٢ فإن المستأنف عليهما يتمسكان بكافة الدفوع التى طرحت أمام محكمة أول درجة وكذلك بأوجه الدفاع الموضوعية التى قدمت من باب الاحتياط وحتى لا يقال حسب تعبير محكمة النقض إنهما أغلقا على نفسيهما باب الدفاع الموضوعى ولم يلجاه لأن إبداء الدفوع والتمسك بها لا يخول ولوج باب الدفاع الموضوعى.

إذن، قدم المستأنف عليهما دفوعًا ودفاعًا وأيدا الدفوع والدفاع بمستندات هذه الدفوع على وجه أخص ثم الدفاع الذى طرحاه من باب الاحتياط مع المستندات وكلاهما يتمسك بهما المستأنف عليهما أمام هذه المحكمة الاستئنافية الموقرة ولا يتنازلان عنها، لا صراحة أو ضمنا، ويعتبرانها مطروحة أمام هذه الهيئة الموقرة ويضعانها أمامها لتتفضل وتتكرم للفصل فيهما جميعا وعلى رأسها كافة الدفوع التى انطوت عليها المذكرات جميعها التى قدمها الزملاء كافة أمام محكمة أول درجة.

ولا يغير من الأمر شيئًا أن حكم محكمة أول درجة لها رأى خاص فى هذه الدفوع على وجه الخصوص وقد رأينا حكم محكمة النقض ينص على أن هذه الدفوع لها وجودها وأثرها القانونى أمام محكمة الاستئناف حتى ولو صدر حكم مستقل من محكمة أول درجة. واستطرد الحكم المذكور (حكم محكمة النقض) على أنه على المحكمة أن تفصل فيها إلا إذا تنازل المستأنف عليه عن شىء منها صراحة أو ضمناً والمستأنف عليهما قررا من أول وهلة أنهما لن يتنازلا عن ما قدماه من دفوع أولاً ودفاع ثانياً أمام محكمة أول درجة بل يتمسكان بهما جميعاً بمنتهى الصراحة والوضوح.

الرد على أسباب الاستئناف

المستأنفون قبل أن يطرحوا أسباب الاستئناف أوردوا مقدمة كتمهيد لتلك الأسباب ذكروا فيها أن جوهر وظيفة محكمة النقض هى المحافظة على وحده تفسير القواعد القانونية ـ ولا خلاف بيننا وبينهم على ذلك ولا بين الحكم المستأنف ـ.

نقول ذلك حتى يتبين لعدالة هيئة الاستئناف الموقرة ذلك حتى نخلص إلى أنه لم يكن للمستأنفين حاجة إلى ذكر نص المادة / ٤ من ق ٤٦ لسنة ١٩٧٢ ولكن الذى نختلف فيه مع الأساتذة المستأنفين هو أن الحكم المستأنف قد أهدر هذا المبدأ المستقر ونعنى به جوهر وظيفة محكمة النقض لأن المستأنفين فى هذه الخصوصية خلطوا عن عمد وسبق إصرار

بين العام والخاص ونعنى بالعام هنا هو جوهر وظيفة محكمة النقض أما الخاص فهو مناقشة محكمة النقض فى حكم الفرد.

لم يقل أحد من قبل المستأنفين إن أحكام محكمة النقض على عمومها يتعين تطبيقها والانقياد لها حتى ولو تعلقت بقوانين ألغيت أو تعدلت وحتى لا يكون الكلام مرسلا فإن هناك أحكامًا لمحكمة النقض تدور فى فلك القانون المدنى السابق على القانون المدنى الحالى (١٣١ لسنة ٤٨) وكذلك قانون العقوبات السابق على القانون الحالى (٥٨ لسنة٣١) وأيضاً قانون الإجراءات الجنائية الحالى (١٥٠ لسنة ١٩٥٠) فهل إذا تمسك أحد الخصوم بحكم لمحكمة النقض أصدرته قبل سنة ٤٨ وخاصة إذا جاء حكم القانون المدنى الحالى مغايراً لما كان يسمى بالمجموعة المدنية فهل فى هذه الحالة يتعين على محكمة الموضوع أن تساير محكمة النقض حتى مع الاختلاف فى الحكم القانونى الذى جاء به التشريع المدنى وكذلك الحال فيما يتعلق بقانون العقوبات وقانون الإجراءات الجنائية.؟

وهذا ما فعله الحكم المستأنف عندما ناقش حكم محكمة النقض الصادر بتاريخ ١٩٦٦/٣/٣٠ وقال الحكم المستأنف فى حق حكم محكمة النقض المذكور ما يلى بالحرف الواحد: (إن قضاء النقض المشار إليه أصبح بعد صدور دستور سنة ١٩٧١ منحصراً عن مواكبة البيئة التشريعية الجديدة فى قمة هرمها) وهو ذاته ما يمكن أن يقوله حكم آخر يحلم به أحد الخصوم الذى يستند إلى حكم لمحكمة النقض صدر مستنداً إلى مادة فى القانون المدنى السابق ألغاها القانون المدنى الحالى الذى صدر لسنة ١٩٤٨.

هذه هى المغالطة (ونعنى بها معناها الفنى القانونى ولا نقصد بها أى تجريح) التى انبنت عليها المقدمة التمهيدية التى ساقها المستأنفون قبل إيراد أسباب الاستئناف وهى أيضًا التى عنينا بها الخلط بين العام والخاص فجوهر وظيفة محكمة النقض عام ومناقشة حكم فرد خاص ولا يعنى العمل الأخير وهو مناقشة الحكم الفرد مساساً بالعام وهو جوهر وظيفة محكمة النقض. بعد ذلك نشرع فى الرد على أسباب الاستئناف ولو أنها فى نظرنا لا تخرج عن نقطة أو نقطتين ولكن الأساتذة المستأنفين فرشوها وأوصلوا الأسباب إلى تسعة.

تفنيد السبب الأول:

من المهم فى مثل هذا الاستئناف الذى نحن بصدده والذى يختلط فيه القانون الوضعى مع الشريعة نستطرد فنقول إنه من المهم للغاية تحديد المصطلحات سواء القانونية أو الشرعية ذلك أن عدم ضبط المصطلحات يؤدى إلى سوء الفهم واختلاط الأوراق وفساد التأويل وهذه أمور نحن نرى أن الأساتذة المستأنفين يجنحون إليها بشدة وذلك لعلة واضحة لا تخفى على عدالة الهيئة الاستئنافية الموقرة ونعنى بها هشاشة وتهافت بل وفساد وبطلان الأسانيد الشرعية والقانونية التى تقوم عليها دعواهم ومخالفتها لأبسط قواعد الفقه الإسلامى وهذا ما فصلنا القول فيه خاصة فى مذكرتينا اللتين قدمتا بجلسة ٢٥/ ١١/ ١٩٩٣، ١٦/ ١٢/ ١٩٩٣ أمام محكمة أول درجة ولا نريد أن نكرر ما طرحناه فيهما لأننا على يقين راسخ بأن هذه الهيئة الاستئنافية الموقرة - وهى تدرك تمامًا أهمية هذا النزاع - سوف تقرأ وتمحص كل كلمة أوردها دفاع المستأنف عليهما منذ فجر هذا النزاع.

يقول الأساتذة المستأنفون بعد ما أوردوا جملا من حكم محكمة النقض الذى هو مدار السجال القانونى بين المستأنفين من جانب وبين الحكم المستأنف والمستأنف عليهما من جانب واحد.

نستطرد ونقول إن المستأنفين أوردوا تلك الجمل من محكمة النقض سالفة الذكر وأن محكمة النقض قد ردت على هذا الطعن وقررت فى شأنه المبدأ القانونى الواجب الاتباع والذى أهدره الحكم المستأنف فى نظر المستأنفين ثم أوردت صحيفة الاستئناف فى هذا السبب الأول ما تسميه «رد محكمة النقض» على هذا النحو ونحن نستأذن عدالة المحكمة الموقرة بأن نورد جزءاً من الرد المذكور ليتبين لعدالة المحكمة أن المستأنفين يعمدون إلى تمييع المصطلحات الشرعية والقانونية معًا لفساد السندين الشرعى والقانونى لهذه الدعوى الكيدية.

ثانيا: - إن الحسبة هى فعل ما يحتسب عند الله وفى اصطلاح الفقهاء أمر بمعروف إذا ظهر تركه و نهى عن منكر إذا ظهر فعله وهى من فروض الكفاية وتصدر عن ولاية تشريعية أصلية أو مستمرة أضفاها الشارع على كل من أوجبها عليه وطلب منه القيام بها وذلك بالتقدم للقاضى بالدعوى والشهادة لديه أو باستعداء للمحتسب أو لوالى المحتسب (تبليغ النيابة العامة). ودعوى الحسبة تكون فيما هو حق لله أو كان حق الله فيه غالبًا كدعوى بإثبات الطلاق البائن أو بالتفريق بين زوجين زواجهما فاسد.

ثم يقول الأساتذة المستأنفون: «إن ما أورده الحكم المستأنف يعتبر تجنيًا على قضاء النقض ومخالفًا لما ورد فى أسبابه على نحو يثير الدهشة بحسبانه تجاهلا لواقع لامجال فيه لإنكاره.....

وبادئ ذى بدء نشير إلى خلط الأساتذة المستأنفين المتعمد المقصود بين الواقع والقانون. ومع التسليم الجدلى البحت لما يقوله المستأنفون فهذا لا يعتبر

تجاهلا للواقع من قبل الحكم المستأنف ونكرر مع الفرض الجدلي تجاهلا مع مبادئ الشريعة وأحكام القانون ولا نعتقد أن مثل الأساتذة المستأنفين يجهلون الفرق بين الواقع والقانون ولكنه القصد المتعمد للخلط بين الأمور أما تعييب المستأنفين ونحن مازلنا في نطاق السبب الأول للحكم المستأنف في هذه الخصوصية فإنه من الواضح أن المستأنفين يقتطعون من الحكم المستأنف ما يساند وجهة نظرهم ويتجاهلون ما يناقضها إذ إنه بالرجوع إلى الحكم المستأنف في هذه الخصوصية نجد أنه كان حاسماً فيما ذكره عن القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٦٥ في مادتيه الأولى والخامسة وأنهما معا قد أرسيتا قاعدتين: الأولى هي فصل القواعد الموضوعية عن القواعد الإجرائية والثانية هي كون قانون المرافعات هو القانون العام الذي يطبق أحكام كل مسألة إجرائية كذلك أثبت الحكم المستأنف نقطة جوهرية وهي أن حكم محكمة النقض المذكور جاء سابقاً على دستور مصر العام الصادر في سنة ١٩٧١م والذي غير البنية التشريعية الأساسية في هذا المجال أما عن جنوح الأساتذة المستأنفين إلى عدم ضبط المفاهيم الشرعية على وجه الخصوص فهذا يتضح بجلاء ووضوح من المثال الذي أورده حكم محكمة النقض ولا ينطبق على واقعة الدعوى. والنزاع في حكم محكمة النقض هو امرأة ارتدت ثم تزوجت ومن ثم يجب التفرقة بينها وبين زوجها.

وواضح أن مفهوم الردّة لدى الأساتذة المستأنفين عائم وغير دقيق وهناك فرق واضح بين امرأة ارتدت ارتداداً فعلياً وبين أستاذ جامعي اجتهد وقدم أبحاثاً ودراسات رأى فيها بعضهم ما يخالف وجهة النظر التقليدية والشريعة الإسلامية ولم نعرف في أي مرحلة من مراحلها ما يسمى

نصر حامد أبو زيد



بالشروع في الردة بل إن الفقهاء استقر رأيهم على أنه في حالة الردة الفعلية يستتاب المرتد ويترك ثلاثة أيام يتوب عن ردته كما أن الفقه الحنفي الذي يتمسك به المستأنفون صريح النص والدلالة معًا على أنه إذا وجد لدى المنسوب إليه فعل الردة «إذا وجدت تسعة أبواب تؤيد الردة ووجد باب واحد ينفيها ويؤكد الإسلام، يُأخذ بهذا الباب لأن الإسلام يعلو ولا يعلى عليه».

كما خلط المستأنفون وذلك واضح عن قصد وسوء عمد بين فرض الكفاية والولاية الشرعية سواء كانت أصلية أو مستمدة ولو أنهم حددوا هذه الاصطلاحات تحديداً دقيقًا يستند إلى كتب الفقه المعتمدة لما أقدموا على رفع هذه الدعوى من أساسها ومن الغريب أنهم يرون أن دعوى الحسبة تكون باستقراء المحتسب أو والي المظالم الذي يمثل حالياً النيابة العمومية وهذا إقرار منهم بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة ولا نريد أن نطيل على عدالة المحكمة بخصوصية هذا الدفع ملتمسين التفضل بالرجوع إليه في مذكرتنا ومذكرات باقي الزملاء الذين دافعوا عن المستأنف عليهما أمام محكمة أول درجة وبذلك يتبين أن أول أسباب هذا الاستئناف متهافتة وفاسدة وتخالف

أحكام الشريعة الإسلامية الغرّاء ومبادئ القانون الوضعي.

تفنيد السبب الثاني :

نسب الأساتذة المستأنفون إلى الحكم المستأنف الخطأ الفادح الذي لا يمكن تبريره وتكرار التجني على قضاء محكمة النقض وموجز العيب الذي يأخذه المستأنفون في هذا السبب الثاني أنه وإن كانت الشريعة الإسلامية هي قانون مسائل الأحوال الشخصية (م/ ٢٨٠ من اللائحة) وأن الأحكام تصدر طبقًا لما هو مدون باللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب الإمام الأعظم أبي حنيفة ولكن الحكم المستأنف لاحظ أن هناك قوانين تدخل ضمن الأحوال الشخصية انطوت على قواعد مخالفة للراجح من مذهب الإمام الأعظم وأنه مادام الأمر كذلك فإن مؤدى هذا القول أن الرجوع إلى الأرجح من الأقوال في المذهب الحنفي يكون عند عدم وجود قوانين جاءت بقواعد خاصة.

ويعقب الأساتذة المستأنفون أن هذه الأسباب التي ذكرتها محكمة النقض لا علاقة لها البتة بدعوى الحسبة وهذا غير صحيح وسوف نرد عليه بعد قليل.

ولكن من اللافت للنظر قول المستأنفين: «إن هذه الأسباب نقلها الحكم المستأنف من حكم محكمة النقض أي أن الحكم المستأنف مجرد ناقل، ومن المتفق عليه شرعًا (أن ناقل الكفر ليس بكافر) وأن القرآن الكريم نقل عن الكفار والمشركين كثيراً من عقائدهم، إذن النقل لاتثريب عليه كما أن التناقض واضح بين ما ذكره الأساتذة المستأنفون في بداية السبب من خطأ الحكم المستأنف خطأ فادحًا وبين ما ذكروه أخيراً بأن الحكم كان مجرد ناقل لا أكثر ولا أقل.

ولا ندري كيف يستقيم القول بأن الحكم تجني على محكمة النقض وكل ما

فعله هو أنه نقل من حكمها فقط. وهذا التناقض الذى يتردى فيه المستأنفون من حين إلى آخر مرده إلى افتقارهم إلى خط دفاع صحيح وإلى أنهم يقفون على أرض رخوة تميد بهم إلى أسفل كلما مضوا فى ذكر أسباب استئنافهم الواهى، بعد ذلك يجيء الرد على ما يقوله الأساتذة المستأنفون من أن هذه الأسباب التى ذكرتها محكمة النقض ونقلها الحكم المستأنف لا علاقة لها بها وذلك على الأوجه الآتية:

أ ـ الأساتذة المستأنفون يقطعون ويجزمون بصحة حكم محكمة النقض فيما يروق لهم منه ويتوهمون أنه يساند دعواهم الهزيلة العجفاء ويأخذون ويتمسكون به بل ويعيبون على الحكم المستأنف أنه ناقض هذا الحكم واعتبروا ذلك كبيرة من الكبائر أما الفقرة التى لا تروق لهم ويرون أنها ضد مزاعمهم فيقررون بكل جرأة على الحق أنها لا علاقة لها بالدعوى المطروحة ولا صلة لها بها لا من قريب ولا من بعيد ونحن نسلط الضوء على هذا المسلك من جانب المستأنفين ونضعه تحت أنظار عدالة المحكمة ونترك لها الحكم عليه.

ب ـ الفقرة التى يقول الأساتذة المستأنفون أن الحكم نقلها من حكم النقض أبرزت نقطة جوهرية وهى أن ما ورد فى قوانين الأحوال الشخصية من أحكام هو الواجب التطبيق حتى ولو كان يخالف أرجح الأقوال فى مذهب الإمام الأعظم وفى اللائحة.

ونصف هذه النقطة الجوهرية بأنها جوهرية لأنه يبرر ما أخذه الحكم المستأنف على حكم محكمة النقض من جعله من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية وأرجح الأقوال فى المذهب الحنفى هو القانون العام فى مسائل الأحوال الشخصية.

لقد أصاب الحكم المستأنف عندما أبرز التباين فى الفقرة سالفة الذكر وفيما ينتهى إليه حكم محكمة النقض من جعل اللائحة وأرجح الأقوال فى المذهب الحنفي هى القانون العام فى مسائل الأحوال الشخصية.

والحق أن الحكم المستأنف كان فطناً وموفقاً فى ذكر ذلك، ولعل هذا هو السبب فى ثورة الأساتذة المستأنفين والألفاظ الحادة الفالتة التى وصفوا بها الحكم المستأنف فى بداية السبب الثانى.

إذن هذه الأسباب التى ذكرتها محكمة النقض ونقلها الحكم المستأنف لها علاقة وطيدة، بالدعوى المنظورة بخلاف ما يدّعيه الأساتذة المستأنفون.

وهكذا ينهار السبب الثانى من أسباب الاستئناف لأنه يحمل فى بنيانه أسباب انهياره.

تفنيد ثالث الأسباب :

فى هذا السبب يعود الأساتذة المستأنفون إلى التمسك بفقرة من حكم محكمة النقض الذى قالوا عنه منذ سطور قليلة إنه لا صلة له بموضوع الدعوى وبيان ذلك هو أن محكمة النقض فى الرد على الدفع بانتفاء المصلحة فى دعوى الحسبة هو قولها: «إن هذه الدعوى تصدر عن ولاية أضفاها الشارع على كل من أوجبها عليه» فاستطردوا قائلين: «إنه على الرغم من أن هذه الأسباب التى بنى عليها قضاء النقض رفض الدفع بانتفاء المصلحة فإن الحكم المستأنف لم يشر إليها أى إشارة على الإطلاق، وبداية لابد أن محكمة الاستئناف الموقرة وهى تطالع صحيفة الاستئناف هذه تكون قد لاحظت التأرجح الشديد الذى يراوغ فى مضماره الأساتذة المستأنفون ونوضح ذلك أنه إذا ذكر الحكم المستأنف فقرة من حكم النقض المذكور يسارعون إلى القول بأن هذا تزيد من الحكم المستأنف وأنه أخطأ بأنه نقل ما لاعلاقة له بموضوع الدعوى وإذا سكت الحكم المستأنف ولم يورد شيئاً منه فى نطاق هذه الخصوصية التى يتناولها، يتهمه الأساتذة المستأنفون بأنه أهدر قضاء النقض بغير تبصر ولا روية، وهذه المراوغة من جانب المستأنفين مردها إلى ضعف سندهم الشرعى والقانونى، ونحن نترك لعدالة هيئة الاستئناف الموقرة تقييم هذا التأرجح.

بعد هذا يتعين علينا أن نوضح الأمور توضيحاً دقيقاً بأن الأساتذة المستأنفين يحاولون تمييعها عن قصد ونستغفر الله تعالى أن ننسب إليهم أنهم لا يعلمونها.

الأساتذة المستأنفون كدأبهم منذ أول لحظة فى الخلط تراهم يخلطون بين المصلحة فى دعوى الحسبة والولاية فهناك فرق شديد الوضوح بين المصطلحين فإذا كانت محكمة النقض تحدثت عن ولاية أضفاها الشارع على كل من أوجبها عليه فإذا بالأساتذة المستأنفين وبقدرة قادر يحّولون هذه الولاية إلى مصلحة.

وحتى لا يقال إننا نلقى الكلام على عواهنه فإننا نوجز فيما يلى أقوال الفقهاء وأصحاب مجموعات المفردات عن الولاية ونضعها تحت بصر الهيئة الاستئنافية الموقرة لتتبين مدى المغالطة (ونعنى بها من الناحية الفنية) التى يجنح إليها الأساتذة المستأنفون حين يحولون الولاية إلى مصلحة وبعد قليل يقولون عنها أيضاً صفة وذلك على الأوجه الآتية:

يقول السيد الشريف الجرجانى فى كتابه (التعريفات): - «الولاية فى الشرع تنفيذ القول على الغير شاء الغير أم أبى».

وهى فى اصطلاحنا الحالى سلطة التنفيذ والأساتذة المستأنفون ــ ومثلهم لا

يجهل ذلك - يدركون أن المصطلحات قد تغيرت مفاهيمها أى أنها وقت نشوء المذاهب الفقهية ثم تدوينها كانت تعنى شيئاً أما الآن فهى تعنى شيئاً مغايراً تماماً ربما لم يخطر ببال الفقهاء آنذاك. فعلى سبيل المثال كان (الحاجب) فى ذلك الوقت يعنى الوزير يقال يحيى البرمكى حاجب الخليفة هارون الرشيد أى وزيره أما الآن فـ (الحاجب) تعنى مفهوما مختلفاً غاية الاختلاف مثل الذى ينادى على المتقاضين فى المحاكم، وكذلك (العامل) ففى ذلك الوقت هو حاكم الإقليم فيقال الحجاج بن يوسف الثقفى عامل الخليفة عبدالملك بن مروان على العراق أما الآن فهى تعنى من يشتغل فى مصنع أو ورشة... الخ.

والمعنى الحديث هو المحافظ فإذا قلت إن المستشار الجوسقى عامل الرئيس مبارك على الإسكندرية كان قولك مشوشًا وغير مفهوم - وهو ما تعمّد إليه عن قصد المستأنفون إذ يستعملون ألفاظاً قديمة لمعانٍ حديثة فيدعون أن الولاية هى المصلحة فى حين أن الأمر على خلاف ذلك - فالولاية ولاية عامة مثل: ولاية الإمارة - ولاية القضاء - ولاية المظالم - ولاية الحسبة - ولاية الصدقة (الزكاة) - ولاية العقود والفسوخ (جمع فسخ) - ودلالة عموميتها تستنبط من كون صاحبها تلقاها من ولى الأمر - كما أنه يتعامل مع جمهور واسع لامع فرد أو جماعة معينة - وولاية خاصة وهى المستفادة من آحاد الناس وهى بالوكالة أو بالإنابة أشبه وليس فيها حكم ولا لزوم - والولايتان تتفاوت كل منهما فى نطاقها فى الرتبة والدرجة فى الولاية العامة: الفرق واضح بين ولاية الإمارة وولاية الصدقة (الزكاة) - كذلك الولاية الخاصة قد تقتصر على أمر وحيد وقد تشمل عدة أمور (باختصار من كتاب الإحكام فى

نصر حامد أبو زيد



تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضى والإمام - للإمام شهاب الدين القرافى).

ونرجو أن نكون قد وفقنا فى ضبط هذا الأمر واستبان لعدالة هيئة الاستئناف الموقرة أن الولاية فى دعوى الحسبة هى غير المصلحة بمعنى الحديث.

وبهذا يتضح وبجلاء أن الحكم المستأنف لم يهدر حكم محكمة النقض... الخ

أو أنه لم يلتفت إلى حقيقة الأسباب التى اعتمدت عليها تلك المحكمة... الخ.

وأن هذا كله توهم محض فى أدمغة الأساتذة المستأنفين لأنهم يخلطون عن عمد - ومازلنا نكرر أن مثلهم يستحيل أن يجهل ذلك - بين مصطلحات فى غاية الدقة ويحاولون إلباسها دلالات لم تكن فى ذهن واضعيها وهم أئمة المذاهب والفقهاء!

تفنيد رابع الأسباب :

هذا السبب خلط الأساتذة المستأنفون خلطاً معيبًا بين ما أوردته محكمة النقض بصدد الحسبة وبين ما أوردته بشأن دعوى إثبات النسب فمحكمة النقض لم تذكر وجود نيابة مفترضة فى الحسبة وإنما ذكرت ذلك فى دعوى طلب ثبوت الصغير.

والنيابة المفترضة - التى جاءت على لسان محكمة النقض فى قضية ثبوت النسب - شىء والحسبة شىء آخر والنيابة المفترضة الأولى (النسب) ليست عن الله تبارك وتعالى ولكنها عن الصغير المطلوب إثبات نسبه وهو المدخل لقبولها وفى حالة رفعها عن الأم، أما المحتسب (رافع دعوى الحسبة) لا يكون نائبا عن الله جل جلاله لا نيابة مفترضة ولا غير مفترضة - ولم يقل ذلك أحد قبل الأساتذة المستأنفين ومثلهم لا ينسب إليهم الجهل - ولكن الدافع هو لى عنق الحقيقة والمغالطة الفاضحة المفضوحة التى بلغت حد نسبة قول لمحكمة النقض هى نزيهة عنه وبريئة منه براءة الذئب من دم يوسف بن يعقوب - عليهما السلام - والإسلام لا يعرف نيابة عن الله.

ولذلك عندما نادى أعرابى أبا بكر - اللهم أرض عنه - (يا خليفة الله) فزع الصديق من هذا النداء وأفهمه أن يناديه بـ (خليفة رسول الله) حتى فى المسيحية أخذت الطوائف التى استجدت بعد الكاثوليكية تتبرأ من مسألة نيابة بشر عن الله مثل البروتستانتية - والكاثوليكية هى وحدها التى فيها أن البابا (وهو بشر) هو نائب عن الله.

والأساتذة المستأنفون لا مانع لديهم فى سبيل الدفاع عن دعواهم الواهية المتداعية أن يخلطوا بين الإسلام والكاثوليكية وأن ينسبوا إلى الإسلام ما يتنافى مع أبسط قواعده (التوحيد) وما رفضه المسلمون منذ فجر الإسلام منذ أيام الخليفة الراشد الأول الذى رفض نداء الأعرابى (ياخليفة الله) وخلطوا أيضاً بين الولاية الشرعية - سواء كانت أصلية أو مستمدة وبين النيابة المفترضة - فالولاية الشرعية تناولناها ونحن نفند ثالث الأسباب أما النيابة المفترضة فهى تمثيل صاحب حق أو الحلول محله لعلة طارئة كصغره أو آفة عقلية أو غياب عن مجلس

القضاء ـ وشتان بين الأمرين ـ ولنا أن نسأل المستأنفين : «من من المسلمين يحق له أن ينوب عن الله سبحانه ؟ ؟ ؟».

والمستأنفون يأخذون هذه الشئون البالغة الحساسية والمتعلقة بأرواح ومصائر وكيانات المسلمين يأخذونها بخفة شديدة لا تليق بمجالس القضاء العالية الموقرة.

فهم يخلطون بين حقوق الله وحقوق العباد خلطاً مقصوداً متعمداً وذلك حتى يصوروا اندفاعهم فى رفع هذه الدعوى على أنه حق من حقوق الله تعالى وذلك بإضفاء نوع من القدسية الزائفة عليها ولم يفطنوا إلى أن فقهاء المسلمين تحرجوا فى توسعة دائرة حقوق الله إعظامًا لشأنه تعالى من ناحية وحتى لا يتمسح كل شخص بحقوق الله ويدعى أن حقه هو حق الله تعالى كما يفعل المستأنفون حاليًا.

وفى هذا يقول الإمام القرافى رحمه الله: (إن حق الله تعالى أمره ونهيه مشكل بما فى الحديث الصحيح عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: (حق الله على العباد أن يعبدوه ولا يشركوا به شيئا) فيقتضى أن حق الله تعالى على العباد الفعل نفسه لا الأمر به) فى كتابه (الفروق) ـ المجلد الأول القاعدة/٢٢ ـ الفرق بين قاعدة حقوق الله تعالى وقاعدة حقوق الآدميين.

والإمام **شهاب الدين القرافى** من أكبر أئمة الفقه الإسلامى وخاصة الذين ضبطوا المصطلحات الفقهية وتراه هنا يقول إن حق الله تعالى مشكل وأورد الحديث النبوى الشريف الذى حصر حق الله تعالى فى عبادته وعدم الشرك بل فعل العبادة على وجه التحديد.

ويزيد الشيخ/ **محمد على حسين** الأمر تحديداً بقوله: (والحق معناه اللازم على عباده واللازم على العباد لابد أن يكون مكتسباً لهم وكيف يصح أن يتعلق الكسب بأمره ونهيه هو كلامه وصفته القديمة).

أورد ذلك فى كتابه (التهذيب) وهكذا نرى أن مسألة حقوق الله تعالى ليست بالسهولة وليست بالسعة التى يحاول أن يصورها بها الأساتذة المستأنفون وقد عمد الأئمة الأعلام إلى ذلك التحديد وذلك التدقيق حتى لا تختلط حقوق الله بحقوق العباد وحتى لا يعمد من يدعى أن له حقاً وأن حقه هذا هو من حقوق الله تبارك وتعالى وذلك حتى يرهب خصمه ويضفى على دعواه هالة مزيفة وهذا يتأكد من قول الأساتذة المستأنفين: «إن المصلحة فى دعوى الحسبة مفترضة وقائمة ومتوافرة فى رافع الدعوى وأن ولايته فى رفعها هى ولاية أصلية تخول له حق التقاضى وأن الدعوى مرفوعة حسبة لله وبحق من حقوق الله».

وهذا ما نبهنا إليه ومازلنا ننبه عليه وهو أن المستأنفين يحاولون عن عمد وعن قصد وعن إصرار الخلط بين حقوق الله تعالى وحقوقهم وأن دعواهم هذه المتهافتة هى حق من حقوق الله تعالى وحاشا لله تعالى أن يكون الأمر كذلك كما أنهم يخدمون الفروق الدقيقة بين الولاية والمصلحة ويحاولون أن يضفوا على المصطلحات السابقة مدلولات حديثة لم تخطر للسلف الصالح ـ رضوان الله تعالى عليهم ـ ببال.

إن المستأنفين حتى تبرأ دعواهم السقيمة وتستقيم قضيتهم المعوجة وتصح ادعاءاتهم الزائفة لا مانع لديهم أن يدعوا النيابة عن رب العزة بل والأدهى من ذلك يرون أن حقهم على الله تعالى نيابة مفترضة فهل رأت هيئة الاستئناف الموقرة أبشع من هذه الصور؟!

ونخلص من ذلك إلى أن ما أورده المستأنفون فى هذا السبب الرابع من أن الحكم خرج على حكم محكمة النقض مما يؤدى إلى بطلانه.

هذا الذى جاء فى السبب الرابع ظاهر الفساد والبطلان بل إن ما جاء فى هذا السبب الرابع والأسباب الثلاثة التى سبقته تخالف مخالفة ظاهرة أحكام الشريعة والقانون الوضعى وما استقر عليه قضاء محكمة النقض.

تفنيد خامس الأسباب:

من الواضح تلون الأساتذة المستأنفين فيما يسوقونه من أسباب هى أو هى من بيت العنكبوت، فبعد أن تيقن لديهم أن محاولتهم فى الخلط بين الولاية والمصلحة خلطاً معيباً وأنه غير مقنع ولا يؤدى إلى الغاية التى قصدوا إليها وأن آراء الأئمة الأعلام وفقهاء الإسلام تقف حائلا بينهم وبين ما يهدفون إليه تراهم يعمدون إلى الحديث فى شرط المصلحة فى القضاء الإدارى، ومن البديهيات أن نضع تحت أنظار عدالة الهيئة الموقرة أن هذه الدعوى المستأنف حكمها هى دعوى شرعية مختلطة بالقانون الوضعى المتعلق بالأحوال الشخصية وليس لها صلة لامن قريب ولامن بعيد بالقضاء الإدارى، ولاندرى كيف يمكن القول بأن قضية أحوال شخصية تطبق عليها أحكام القضاء الإدارى وكيف يستسيغ الحس القانونى السليم أن مبادئ الفرنجة وفى مجال القضاء الإدارى تطبق على قضية أحوال شخصية. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على إفلاس جعبة الأساتذة المستأنفين من الأسانيد الشرعية والقانونية المتعلقة بالأحوال الشخصية إذ لو كانت بين أيديهم مثل هذه الأدلة لما عمدوا إلى مبادئ قضاء آخر وهو القضاء الإدارى الذى لاصلة له بقضاء الأحوال الشخصية.

ومن دلائل عدم توفيق الأساتذة المستأنفين وتخبطهم أنهم حتى المبادئ التى أوردوها لاتمت من قريب ولا من

بعيد بالدعوى التى نحن بصددها مثل مطالبة أحد أقباط مصر حكومة مصر بالاحتفال بالأعياد المسيحية ومثل مطالبة مواطن مصرى بعدم سفر الآثار المصرية للخارج.

ولقد قرأنا هذا السبب عدة مرات لندرك الصلة بين الأعياد المسيحية والآثار المصرية القديمة وبين هذه القضية المستأنف حكمها ولم نستطع أن نصل إلى ذلك. ومن العجيب أن المستأنفين يدعون أن الحكم المستأنف ظاهر الفساد وأن الحكم الذى حكم بالاحتفال بالأعياد المسيحية وحماية الآثارالمصرية القديمة قد أصاب كبد الحقيقة ولكنهم لم يبينوا لنا ما هى الصلة بين الأعياد المسيحية والآثار المصرية القديمة والدعوى الحالية.

وهكذا رغم أن السبب الخامس لم يكن يستحق منا الرد لخروجه الظاهر عن سياق الدعوى وموجباتها، فإننا قد عمدنا إلى الرد وذلك لنبين لعدالة المحكمة مدى تهافت هذه الدعوى وانعدام أسانيدها حتى إن رافعيها لم يجدوا ما يؤيدهم من الأدلة سوى مبادئ القضاء الإدارى الصادرة من الفرنجة أو الصادرة فى مواضيع لاصلة لها من قريب ولا من بعيد.

تفنيد السبب السادس:

يستطرد الأساتذة المستأنفون فى التخبط وفى تجميع رأى من هنا وآخر من هناك حتى ولو انعدمت الرابطة بينهما ولو تنافرا ولا يهم فى نظرهم تناقضهما أو تضاربهما وتارة ثالثة يحملون النصوص ما لا تحتمل بل مالم يفكر من صدرت منهم تلك الآراء فيه.

وهم لإفلاس ذات يدهم من أى دليل يساند مزاعمهم لا مانع لديهم من الاستشهاد بنصوص لاعلاقة لها بموضوع الدعوى الماثلة، عاد المستأنفون

نصر حامد أبو زيد



إلى التشبث بآراء بعض شراح قانون المرافعات المصريين (المستأنفون يطلقون عليهم من باب التفخيم: الفقهاء).

بعد أن استبان لهم أن آراء (الفرنجة) لا تسعفهم ومع ذلك فإن آراء هؤلاء مع التقدير الكامل لهم لا تجدى الأساتذة المسأنفين نفعاً وذلك للأسباب الآتية:

أ ـ الأمثلة التى أوردها الشراح المذكورون والتى يرون أنها من دعاوى الحسبة التى هى من فروض الكفاية ليس من بينها ما يشابه حتى ولو من بعيد الدعوى الحالية المستأنف حكمها مثل إثبات الطلاق البائن أو طلب تعيين قيم أو طلب إثبات نسب صغير الأمر الذى يؤكد أن الأساتذة المستأنفين نسوا أو تناسوا موضوع دعواهم وهو طلب تفريق أستاذ جامعى عن زوجته لمجرد أنه اجتهد وقدم آراء أو أفكاراً رأى بعضهم فيها أنها لا توافقه أو لم يتعود عليها أو لا تماثل الكليشيهات التى تعود إلقاءها فى خطبة الجمعة......... الخ.

فأين هى المماثلة التى تجيز المصلحة والصفة فى رفع الدعوى ؟ أليس هذا من قبل المستأنفين تمحلا وتعسفاً وليًا لأعناق النصوص التى استشهدوا بها؟!

ومن الغريب أن المستأنفين ينفون هذا السبب بعنوان فى وسط السطر (مسألة مهمة وملاحظة جوهرية) وهى أن جميع الفقهاء المذكورين (يطلقون على شراح قانون المرافعات المذكورين سابقاً لقب فقهاء تعظيماً لهم وتفخيماً) ضربوا مثالا لدعاوى الحسبة وجعلوه نموذجًا لها وهورفع دعوى للتفريق بين زوجين يمنع الدين من زواجهما أو كان زواجهما باطلا ولو رضى الزوجان بزواجهما هذا.

وهذه الملاحظة المهمة والجوهرية تؤكد ما قلناه من أن الآراء التى استشهد بها الأساتذة المستأنفونَ لا تنطبق على دعوانا هذه فلا زواج د/ نصر أبو زيد ود/ إبتهال يونس منع الدين من إتمامه ولم يكن باطلا منذ انعقاده، فهل هذان المثلان ينطبقان على دعوانا المستأنف حكمها هذه ؟ نذكر المستأنفين الذين لابد أنهم نسوا أو لعلهم يتناسون موضوع أن دعواهم أستاذ جامعى اجتهد وحرر أبحاثاً وكتب فيها أراء لم تعجب الأساتذة المستأنفين ولامن على شاكلتهم فهل موضوع الدعوى هذه يماثل من قريب أو من بعيد المثلين اللذين ضربهما المستأنفون؟!

ب ـ من الواضح والبين أن الأساتذة المستأنفين عندما نقلوا النصوص التى أشرنا إليها فيما سلف ليتمعنوا فى قراءتها ولم يدركوا أنها تتكلم عن ظروف تاريخية تختلف تمامًا عن الظروف الاجتماعية التى يعيشها مجتمعنا الحالى فمثلا هى تتكلم عن تقديمها إلى المحتسب أو تقديمها إلى والى المظالم ومعلوم أنه لا يوجد فى مصر محتسب ولاوالٍ للمظالم مما يجعل الاستشهاد بهذه النصوص فى غير محله، إن دعوى الحسبة فى ذلك الوقت كان لها مفهوم مختلف تمامًا عن مفهومها فى الوقت الحالى ومن التعسف الواضح قياس تلك الظروف بظروفنا الحالية وذلك للاختلاف الواضح فى كل النواحى فى

الدرجة الحضارية والمعرفية والثقافية... الخ.

بمعنى أنه ما كان يعتبر دعوى حسبة فى تلك الزمان الغابر لا يعتبر من دعاوى الحسبة حالياً ففى ظل مواثيق حقوق الإنسان وانتشار وسائل الاتصال بين دول العالم حتى إن العالم تحول كما يقال إلى قرية كبيرة، وفى ظل انفتاح الثقافات كافة على بعضها يكون من التعسف اعتبار هذه الدعوى المستأنفة من دعاوى الحسبة. ولقد قلنا فى المقدمة إن هذه الدعوى أساءت إلى الإسلام والمسلمين وصورتهم وسائل الإعلام الأجنبية بصورة بشعة.. أستاذ جامعى يصدر كتاباً أو كتابين أو أكثر فيسارع عدد من المحامين إلى طلب التفريق بينه وبين زوجته بحجة أنه ارتد ....الخ

هذه مسألة مهمة ربما لم ينتبه إليها الأساتذة المستأنفون أو ربما تجاهلوها، ومن الواضح أن شراح قانون المرافعات الذين نقلوا آراءهم وخاصة أولهم لم ينتبهوا إلى اختلاف الظروف الاجتماعية عندما نقلوا تلك النصوص عن كتب ألفت فى ظروف مغايرة.

تفنيد سابع الأسباب:

مازال المستأنفون يتراوحون فى دفاعهم ولا يستندون إلى رأى ولا يقدمون دليلا ولا حتى شبه قرينة تساند دعواهم فمرة يستشهدون بآراء الفرنجة وأخرى يطرحون أمثلة ساقها بعض شراح قانون المرافعات (يطلقون عليهم لقب الفقهاء) وهى أمثلة بعيدة عن موضوع الدعوى بعد المشرق عن المغرب، ومرة ثالثة يعودون إلى الكلام عن موضوع الحسبة من الناحية الشرعية وهذا ما سنتناوله فى ردنا على سابع الأسباب.

يقول الأساتذة المدعون: «يقول المستأنفون إن المدعى حسبة هو نائب عن ولى الأمر الذى يفترض فيه الدفاع عن حقوق الله تعالى وأن القضاء استقر أن دعوى الحسبة تصدر عن ولاية أصلية ومستمدة».

وسبق لنا أن قمنا بالرد على ذلك تفصيلا فيما طرحناه آنفاً وتكلمنا عن الولاية الأصلية والولاية المستمدة وخاصة ما ذكرناه بشأنها فى ردنا على رابع الأسباب وأوردنا رأى الإمام **شهاب الدين القرافى**، ولا نريد أن نكرر ذلك حرصاً على وقت عدالة المحكمة الموقرة.

إن الأساتذة المستأنفين لم يجدوا لديهم جديداً فأخذوا يكررون ماسبق أن ذكروه وهذا يدل على خلو يدهم كما قلنا حتى من قرينة بسيطة تؤيد مزاعمهم.

إن المستأنف عليهما مقدمى هذه المذكرة على ثقة بأن عدالة الهيئة الاستئنافية الموقرة ستقرأ كل كلمة يضمها ملف الدعوى وستقرأ أيضاً الفقرة التى أوردها الأساتذة المستأنفون فى البند السابع، وستتأكد بطريقة لا تدعو إلى أى شك أن ما ورد فى تلك الفقرة يخص زماناً كان النظام القضائى فيه يختلف فيه عن النظام القضائى الحالى مثل قولهم إن مدعى الحسبة هو نائب عن ولى الأمر فهل يقبل الحس القضائى الحالى أن يكون **الأستاذ/ محمد صميدة عبدالصمد** ومن معه هم نواب عن **الرئيس/ محمد حسنى مبارك**؟! ويستطرد الأساتذة المستأنفون قائلين إذا تنازل المدعى عن دعواه يتعين على القاضى أن يأذن غيره ليقوم بالخصومة ونحن نسأل الأساتذة المستأنفين هل لو تنازلوا عن استئنافهم هذا تقوم الهيئة الاستئنافية الموقرة بتعيين آخرين ليستمروا فى الدعوى أم أنها ستثبت هذا التنازل فى محضر الجلسة ويعتبر الاستئناف منتهياً بعد هذا؟!

أليست هذه الفقرة كما قلنا لا تمت بصلة لا من قريب ولا من بعيد للنظام القضائى الحالى وأن مؤلفها — ولا نقصد الذى نقلها فى رسالة الدكتوراه بل نقصد مؤلفها الحقيقى - قد أوردها فى زمان مخالف لهذا الزمان وكان له نظامه القضائى المغاير لنظامنا الحالى؟!

ولكن للأسف الشديد لا يجد المستأنفون ما يساندون به مزاعمهم الباطلة إلا مثل هذه النصوص التى انقطعت صلتها بنظامنا القضائى الحالى وبقوانيننا.

تفنيد السبب الثامن :

يدعى الأساتذة المستأنفون أن حكم محكمة النقض الصادر فى ١٩٦٦/٣/٣٠ طبق مذهب **أبى حنيفة** تطبيقاً قضائياً دون أن يصدر قانون وأنه بذلك خالف أحكام المادة/٢ من الدستور وهذا تحريف واضح لمدونات الحكم المستأنف وهو تحريف متعمد وبالرجوع إلى الحكم المذكور نجد أنه قد أصل المسألة تأصيلاً يدعو إلى الثناء وأنه فصل بين القواعد الموضوعية والقواعد الإجرائية وبين ما الذى يتبع فى شأن كل منها وأى تلك القواعد تخضع للائحة ترتيب المحاكم الشرعية والتى تخضع لقانون المرافعات وكما هو معلوم القانون العام الذى يطبق أحكام كل مسألة إجرائية لم يرد بها فصل خاص فى ترتيب لائحة المحاكم الشرعية أو نص آخر.

وما قاله عن حكم محكمة النقض إنه لم يبن على مناقشة نصوص وأحكام المادتين الأولى والخامسة من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ وبيان كيفية إعمالها، وانتهى إلى أنه يجب إنفاذ أحكام المادتين المذكورتين والا لتفات عن أى قضاء يخالفهما.

وشتان بين ما جاء فى الحكم المستأنف وبين ما يذكره الأساتذة المستأنفون، أما ما جاء بشأن قضاء النقض بعد صدور دستور سنة ٧١ فإن ما ،

جاء على لسان الحكم المذكور أن قضا محكمة النقض بعد صدور دستور ٧١ يبين انحساره عن مواكبة البنية التشريعية المصرية الجديدة وأن ما جاء بالمادة الثانية من الدستور بخصوص مبادئ الشريعة الإسلامية كما فسرته المحكمة الدستورية العليا أنه خطاب موجه إلى المشرع مباشرة ومعنى ذلك أنه ليس موجهاً إلى القاضى، ومفاد كلام الأساتذة المستأنفين أنه طعن فى أحكام المحكمة الدستورية العليا الذى هو فى الحقيقة أمر منطقى لأنه لو أننا فتحنا الباب على مصراعيه كان ذلك مخالفًا للنظام القضائى المعمول به فى مصر منذ عشرات السنين ونعنى به استمداد أحكام القضاء من قوانين صدرت من الهيئات التشريعية .

وذلك بخلاف المعمول به فى القضاء فى الإسلام ذلك أن القاضى وقت ذاك كان له أن يحكم إستمداداً من الشريعة الإسلامية مباشرة أى ما يراه بالموافقة لها دون وجود قوانين يلتزم بها القضاء آنذاك وهذا هو ما نعاه الحكم المستأنف .

وليس صحيحاً أن ما تضمنه قضاء النقض هو تفسير للنصوص القانونية المتعلقة بشرط المصلحة، فقد لاحظنا أن هم الأساتذة المستأنفين ينحصر فى إثبات شرط المصلحة فى حقهم وفى سبيل ذلك لا مانع لديهم من عدة أمور منها الادعاء بأن قضاء النقض هو تفسير لنصوص المصلحة ومنها أيضًا ما ذكرنا ، آنفًا من محاولة الأساتذة المستأنفين الخلط المتعمد بين المصطلحات التى كانت سائدة منذ عدة قرون والمصطلحات الحديثة ورغم تباين البيئات التى انبثقت عنها تلك المصطلحات .

وليس صحيحًا ما يذهب إليه المستأنفون أن نص المادة الثانية من الدستور لا يعد بنية تشريعية جديدة وهذا

نصر حامد أبو زيد



فهم خاطئ لمصطلح البنية التشريعية لأنه ليس المقصود بالبنية التشريعية ما ذهب إليه المستأنفون من إبطال العمل بقانون يخالف أحكام الشريعة الأعلى فى ضوء المادة الأولى من القانون المدنى بل إن المقصود بالبنية التشريعية كما ذهب إليها الحكم هو التفرقة بين المخاطب به بموجب المادة الثانية المذكورة والتفرقة بين المخاطب به بالمادة المذكورة هذا هو الذى يحدد معنى البنية التشريعية كما عناها الحكم المستأنف، ومن هنا ننتهى إلى أن تفسير الأساتذة المستأنفين لعبارة البنية التشريعية تفسير مغلوط والدليل على ذلك إقحامهم نص المادة الأولى من القانون المدنى لأن ما طرأ على المواد الخاصة بمبادئ الشريعة الإسلامية بالدستور المصرى والتى عدلت أخيراً بقرار مجلس الشعب فى ١٩٨٠/٤/٣ أقول إن هذه التطورات التى حدثت على هذه المواد الدستورية جعلت مادة القانون المدنى المذكورة تتوارى فى الظل وواضح أن هناك فرقًا واضحًا لا يخفى على أحد بين المادة الثانية من الدستور الدائم وبين المادة الأولى من القانون المدنى .

فالمادة الأولى المذكورة أوردت مبادئ الشريعة الإسلامية بعد العرف بينما المادة الثانية من الدستور جعلت مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع، كما أن هناك ملحوظة مهمة لا ندرى كيف فاتت على الأساتذة المستأنفين وهى أن المخاطب بالمادة الثانية من الدستور هو الهيئة التشريعية بينما المخاطب بالمادة الأولى من القانون المدنى هو القاضى ولكن كما ذكرنا قبل ذلك أنه لا مانع لدى الأساتذة المستأنفين من خلط الأوراق بين مواد الدستور ومواد القانون ما دام ذلك من منظورهم يؤيد مزاعمهم .

تفنيد تاسع الأسباب :

فى هذا السبب اقتطع الأساتذة المستأنفون شطراً مما ذكره الحكم المستأنف فى خصوصية ما جاء عن المادة ٣ من قانون المرافعات ٧٧ لسنة ٤٩ وتركوا الشطر الأهم والأكثر فاعلية وهو التوصيف للمصلحة وفعلوا ذلك على طريقة (ويل للمصلين) .

وليس فى الحكم أى إشارة لتغيير هذا النص عن نص قانون المرافعات الملغى ولا ندرى من أين جاء المستأنفون بذلك .

وهذا المسلك من جانبهم قد يكون له ما يبرره من وجهة نظرهم لأنه يتساوى مع ادعاءاتهم وأنهم لجئوا لهذا التقطيع لإثارة الغبار الأكثف للتعمية والتغطية على ما جاء بالحكم المستأنف مجهزاً على ادعاءاتهم وقاضيًا عليها بخصوص شرط المصلحة الذين حاولوا عبثًا إضفاءه على أنفسهم تارة باللجوء إلى آراء (الفرنجة) ليؤخذ بها فى قضية شرعية وأخرى بالاستشهاد بأحكام صدرت فى دعوى لا صلة لها بهذه الدعوى وثالثة بتحميل النصوص ما لا تحتمل وما لم يكن يخطر ببال قائليها ورابعة بتفخيمهم شراح قانون المرافعات والإنعام عليهم بلقب فقهاء (فى حين أنهم عندما يذكرون أبا حنيفة يأتون باسمه مجرداً مع أنه فى نظر خاصة المسلمين وعامتهم

(الإمام الأعظم) وخامسة بمحاولة استحضار مصطلحات ذات مدلولات عتيقة وسحب المفهومات الحديثة عليها وهكذا .

ولم يسطتع الأساتذة المستأنفون أن يردوا رداً سديداً على ما قاله الحكم المطعون من أنه لا لائحة ترتيب المحاكم الشرعية ولا أى قانون آخر قد أورد أحكام تنظيم شروط قبول دعوى الحسبة وأوضاعها ويكون الأمر فى شأنها خاضعاً لقانون المرافعات الذى لم ينظم بدوره أوضاعها وأن هذه الأحكام على ذلك النحو جاءت نافية لقبولها ومؤدية إلى الحكم بعدم قبولها ومن ثم فإن الدفع بذلك جاء على سند فهم من القانون، الأمر الذى دفع الحكم إلى الأخذ به .

هذه هى الفقرة التى تعمد الأساتذة المستأنفون إسقاطها من أسباب الحكم وهم قد فعلوا ذلك عامدين متعمدين لأنهم عجزوا - رغم أنهم تسعوا أسبابهم وطولوها - عن الرد السديد أو حتى غير السديد عليها وعلى سائر ما جاء فى الحكم المستأنف الذى صادف جوهر القانون واتسق مع جذوره الصحيحة .

وهكذا يتبين لعدالة المحكمة الاستئنافية الموقرة أن ما جاء بعريضة الاستئناف لا ينال من الحكم المستأنف.

بناءً عليه

يؤكد المستأنف عليهما ما أورداه فى صدر هذه المذكرة وما أثبتاه فى محضر جلسة المرافعة الأولى أمام هذه الهيئة الموقرة الاستئنافية من أنهما يتمسكان فى رحابها بكل دفع ودفاع طرحاه فى هذا النوع منذ مولده أمام محكمة أول درجة ويعتبرونها دفوعاً ودفاعاً لهما أمامها .

ويطلبون منها رفض الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف وإلزام الأستاذ / **محمد صميدة** وباقى المستأنفين مصروفات وأتعاب درجتى التقاضى .

مع حفظ كافة حقوق المستأنف عليهما بسائر أنواعها.

وكيل المستأنف عليهما

بتوكيل عام رسمى ٧٥٦٦ هـ/ ١٩٩٣

توثيق الجيزة النموذجى



نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد

مــذكـــرة دفـــاع

أحـــمد سيفـ الإســلام



محكمة استئناف القاهرة
الدائرة (١٤) للأحوال الشخصية والولاية على النفس
مذكرة بدفاع

الدكتور/ **نصر حامد أبو زيد**
الدكتورة/ **إبتهال أحمد كمال يونس**
مستأنف ضدهما

ضد

الأساتذة/ **محمد صميدة عبد الصمد** وآخرين

مستأنفون

فى الاستئناف رقم ٢٨٧ لسنة ١١١ق والمحجوزة للحكم بجلسة ١٩ /١/ ١٩٩٥ مع التصريح بتقديم مذكرات خلال شهر من التاريخ المذكور

الدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير صفة

ينبنى هذا الدفع على عدة ركائز:

١ - تخلو لائحة ترتيب المحاكم الشرعية بوضعها الراهن من أى سند تشريعى لدعاوى الحسبة

٢ - الدستور المصرى لا يقر دعاوى الحسبة

٣ - لا تتسع فكرة النظام العام لدعاوى الحسبة

٤ - قواعد قانون المرافعات هى التى تنطبق على دعاوى الأحوال الشخصية

٥ - لا يوجد سند تشريعى فى قانون المرافعات بدعاوى الحسبة.

وسوف نتناول كل هذه الموضوعات بقدر من التفصيل فيما يلى.

أولا: خلو اللائحة من أى سند تشريعى لدعاوى الحسبة:

يشكل صدور القانون ٤٦٢ لسنة ٥٥ والذى ألغى العديد من نصوص لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والصادرة بمرسوم بقانون ٧٨ لسنة ٣١ نقطة فاصلة بين عهدين لتلك اللائحة، ما قبل صدوره وما بعد صدوره، حيث كانت اللائحة تتضمن سنداً تشريعياً لدعاوى الحسبة فى العهد الأول، وأضحت تخلو منه فى العهد الثانى وذلك على التفصيل التالى:

أ - تضمن اللائحة السند التشريعى لدعاوى الحسبة:

أفردت اللائحة كتابها الرابع لقواعد المرافعات النافذة فى نطاق الدعاوى الشرعية ويتضح هذا من استعراض هيكل تلك اللائحة، حيث وضع هذا الكتاب تحت عنوان:

«فى الإعلانات وقيد الدعاوى وتقديم المستندات والمرافعات والأدلة والأحكام وطرق الطعن فيها».

وقسم هذا الكتاب إلى عدة أبواب يهمنا منها الباب الثانى المخصص لقواعد المرافعات وهى القواعد التى تفرقت على المواد من ٧١ حتى١٢٢ . وقسم هذا الباب بدوره إلى سبعة فصول ووردت الأسانيد التشريعية لدعاوى الحسبة فى الفصل الثالث المعنون «فى سماع الدعوى».

وباستعراض مواد هذا الفصل نجد أن المادة ٨٩ نصت على: «لا تسمع الدعوى إلا على خصم شرعى حقيقى»

وبمطالعة المادة ١١٠ نجدها تنص على: «إذا حضر المدعى أو وكيله فى الميعاد المعين وسمعت الدعوى والجواب عنها ودفعها المدعى عليه بدفع يعتبر دعوى مستقلة ثم تخلف المدعى بعد ذلك ولم يرسل وكيلا عنه فى الميعاد المعين فالمدعى عليه بالخيار إما أن يطلب اعتبار القضية كأن لم تكن وإما أن يطلب السير فى دعوى الدفع بالطريق الشرعى ويعتبر المدعى عليه مدعيًا والمدعى مدعى عليه.

وهذا إذا لم يكن الدفع من حقوق الله تعالى أما إذا كان من حقوق الله تعالى فيجب على المحكمة أن تسير فيه بالطريق الشرعى.

ويتضح من نصوص هذه المواد أن التشريع المصرى تضمن سنداً تشريعيًا لدعاوى الحسبة

ب ـ ما عادت اللائحة تتضمن هذا السند:

أتى القانون ٤٦٢ لسنة ٥٥ ليلغى العديد من مواد اللائحة ومن ضمنها المادتين المشار إليهما فيما سبق وبذلك أضحت اللائحة خلواً من أى سند تشريعى لدعاوى الحسبة، ولا تصلح المادة ٢٨٠ من اللائحة كسند تشريعى لدعاوى الحسبة وذلك للأسباب التالية:

١ ـ لم يكن هذا هو الدور الذى خصصه المشرع لها ودليلنا فى ذلك أن المشرع قد أفرد المادتين ٨٩ ، ١١٠ لأداء هذا الدور

٢ ـ موضوع المادة ٢٨٠ لم يأتِ فى الباب المخصص لقواعد المرافعات، ومن المعلوم أن تنظيم الصفة فى رفع الدعوى هى من موضوعات قواعد المرافعات التى وردت فى الباب الثالث.

وهذه المادة جاءت فى الباب الرابع وهو الباب المخصص للأحكام.

ثانيًا: الدستور المصرى لا يقر دعاوى الحسبة :

أرسى الدستور المصرى الصادر عام ١٩٧١ فى المادة (٤٠) منه مبدأ المساواة بين المواطنين أمام القانون وعدم التمييز بسبب الدين حيث نصت: «المواطنون لدى القانون سواء، وهم متساوون فى الحقوق والواجبات العامة، لا تمييز بينهم فى ذلك بسبب الجنس أو الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة، وحيث إن قوام فكرة دعاوى الحسبة هو منح المواطن المسلم الحق فى رفع الدعاوى التى تمس حقًا من حقوق الله تعالى وتسلب المواطن غير المسلم مثل هذا الحق فإنها بذلك تتعارض مع مبدأ المساواة وعدم التمييز المبنى على أسباب دينية والذى أقره الدستور».

ثالثًا: فكرة النظام العام لا تتسع لدعاوى الحسبة:

تقوم فكرة النظام العام أساسًا على مذهب علمانى عام يطبق على الجماعة بأسرها وهذا الفهم مستمد من أحكام محكمة النقض حيث ذهبت إلى: «وحيث إنه وإن خلا التقنين المدنى والقانون ٤٦٢ لسنة ٥٥ من تحديد المقصود بالنظام العام، إلا أن المتفق عليه أنه يشمل القواعد التى ترمى إلى تحقيق المصلحة العامة للبلاد، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، والتى تتعلق بالوضع الطبيعى المادى والمعنوى لمجتمع منظم، وتعلو فيه مصالح الأفراد، وتقوم فكرته على أساس علمانى بحت يطبّق مذهبًا عامًا تدين به الجماعة بأسرها، ولا يجب ربطه البتة بأحد أحكام الشرائع الدينية، وإن كان هذا لا ينفى قيامه أحيانًا على سند مما يمت إلى العقيده الدينية بسبب، متى أصبحت هذه العقيدة وثيقة الصلة بالنظام القانونى والاجتماعى المستقر فى ضمير الجماعة بحيث يتأذى الشعور العام عند عدم الاعتداد به، مما مفاده وجوب أن تنصرف هذه القواعد إلى المواطنين جميعاً من مسلمين وغير مسلمين بصرف النظر عن ديانتهم، فلا يمكن تبعيض فكرة النظام العام وجعل بعض قواعده مقصوره على المسيحيين وينفرد المسلمون ببعضها الآخر. إذ لا يتصور أن يكون معيار النظام العام شخصياً أو طائفياً وإنما يتسم تقديره بالموضوعية متفقًا وما تدين به الجماعة فى الأغلب الأعم من أفرادها (انظر فى ذلك الحكم الصادر فى ١٧ يناير ١٩٧٩ فى الطعنين رقمى ١٦، ٢٦ لسنة ٤٨ ق).

أى أن معيار النظام العام لا ينبنى على أسس شخصية أو طائفية، ولا يرتبط بأحكام أحد الشرائع طالما لم تتضمن فى النظام القانونى، والقول بأن دعاوى الحسبة تستمد سندها التشريعى من فكرة النظام العام. إنما يعنى الأخذ بمعيار يؤدى إلى تبعيض وتجزئة فكرة النظام العام حيث يقيم تفرقة على أساس دينى

بين المواطنين بأن يمنح المسلمين منهم حق رفع الدعاوى بخصوص الحقوق التى تمس حقوق الله تعالى ويحرم غير المسلمين من هذا الحق . وهو الأمر الذى يهدد فكرة النظام العام من أساسها.

رابعاً : قواعد قانون المرافعات هى التى تنطبق على دعاوى الأحوال الشخصية:

بصدور القانون ٦٤٢ لسنة ٥٥ والذى ألغى جزءاً كبيراً من اللائحة، أصبحت قواعد قانون المرافعات هى التى تطبق فى مجال دعاوى الأحوال الشخصية طالما لم تعد هناك قواعد خاصة فى تلك اللائحة أو القوانين المكملة لها تنظم تلك الأمور.

وحيث إنه تم إلغاء المادتين ٨٩، ١١٠ فإن الأمور التى تنظمها أصبحت تخضع لأحكام قانون المرافعات، حيث أفصح المشرّع عن إرادته فى إخضاع تلك الأوضاع لقواعد قانون المرافعات . وهذا هو ما نصت عليه المادة الخامسة من القانون ٦٤٢ لسنة ٥٥ .

نصر حامد أبو زيد



خامساً : خلو قانون المرافعات من أى سند تشريعى لدعاوى الحسبة.

لن نطيل هنا الحديث عن المادة الثالثة من قانون المرافعات، ونحيل فى شأنها إلى المذكرات السابق تقديمها من الأساتذة الزملاء أمام محكمة أول درجة ونضيف زاوية جديدة لتفسير تلك المادة . حيث إن قانون المرافعات هو الحاكم لكافة المنازعات المدنية سواء كانت تجارية الطابع أو عمالية أو تدخل ضمن الأحوال الشخصية أو منازعات مدنية، ومن ثم فهو القانون الذى يخضع لأحكامه كافة المتنازعين بصرف النظر عن ديانتهم لذا يجب تفسير شرط المصلحة والصفة على ضوء وهدى من المبدأ الدستورى الوارد فى المادة (٤٠) من الدستور وعلى هدى وضوء فكرة النظام العام سالفة الإشارة، أى تفسر بطريقة لا تقيم تفرقة طائفية أو دينية بين المتنازعين.

بناءً عليه

يتمسك المستأنف ضدهما بكافة الدفوع والدفاع المقدم منهما أمام محكمة أول درجة أو أمام عدالتكم ويطلبان رفض الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف مع إلزام الطاعنين بمصروفات وأتعاب درجتى التقاضى.

وكيل المستأنف عليهما

أحمد سيف الإسلام حمد المحامى

بتوكيل رسمى عام رقم

٧٥٦٦ هـ / ٩٣

توثيق الجيزة النموذجى



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع (٤)

خليل عبد الكريم



محكمة استئناف القاهرة
الدائرة ١٤ أحوال نفس
مذكرة ختامية

في بأقوال الدكتورين/ **نصر حامد أبو زيد وإبتهال أحمد كمال يونس** مستأنف عليهما ضد:

أ.محمد صميدة عبد الصمد وآخرين مستأنفين في الاستئناف ٢٨٧ سنة ١١١ ق المحدد للنطق بالحكم فيه ١٨/٥/١٩٩٥م المستأنف عليهما مقدما هذه المذكرة، يتمسكان بكافة الدفوع وأوجه الدفاع التي طرحاها أمام محكمة أول درجة مؤيدة بالمستندات ويصران عليها ولا يتنازلان عنها لا صراحة ولا ضمناً ويعتبرانها جميعاً دون استثناء دفوعاً ودفاعاً لهما أمام هذه الهيئة الاستئنافية الموقرة كما يتمسكان بما أبدياه من دفاع في مذكرتهما الأولى التي قدماها لهذه المحكمة الموقرة بجلسة ٩٤/٧/٢٦ رداً على أسباب الاستئناف التي ساقها المستأنفون دون أن يخل ذلك بالدفوع أو ينتقص منها.

أما هذه المذكرة الختامية فنخصصها للرد على مذكرة نيابة استئناف القاهرة للأحوال الشخصية التي قدمتها في هذا الاستئناف بجلسة ٩٥/١/١٩

وينشطر ردنا إلى شطرين:

الأول: المفسدات، نعني بها ما شاب المذكرة على صفة العموم من شوائب كنا نرجو أن تتنزه عنها (= المذكرة) لأن النيابة طرف محايد.

الآخر: النواقض، وهي الأدلة الدوامغ التي تفند ما ذهبت إليه النيابة في مذكرتها متعقبين إياها واحدة إثر أخرى، ما لم يكن هناك ما سبق أن أثرناه في مذكراتنا السوابق فإننا سنكتفي بالإحالة إليه حرصًا على وقت عدالة هيئة الاستئناف الموقرة.

أولا: المفسدات

يتبين للوهلة الأولى أن الأستاذ الفاضل رئيس النيابة الذي دبج المذكرة اقتصر على قراءة عريضة الدعوى وعريضة الاستئناف وما قدمه المدعون (ثم هم المستأنفون) من مذكرات وحوافظ ودليلنا على ذلك قدمته لنا - مشكورة - المذكرة ذاتها إذ إنها لم تشر إلى مذكرة واحدة من التي قدمها دفاع **د. نصر ود. إبتهال** أمام أول درجة وهذا أمر بالغ الخطورة يخل بميزان الحيدة الذي يتوجب على النيابة أن تقفه بين طرفي

الدعوى ـ ولعمر الحق ـ كيف استوعب محرر المذكرة وجهة نظر دفاع المدعى عليهما (ثم المستأنف عليهما) وهو لم يلتفت إليها!!!

ولا يكفى دفعًا لذلك أو نفيًا له أن يقال إن حضرته رد على الدفوع المبداة منهما لأن هذه الدفوع وردت فى مذكرة المدعين أمام محكمة أول درجة التى ردوا بها على تلك الدفوع كما وردت فى الحكم المستأنف.

هذا بالنسبة لمذكرات دفاع المستأنف عليهما (المدعى عليهما آنذاك) أمام محكمة أول درجة أما بالنسبة لمذكرة المستأنف عليهما التى قدماها لهذه الهيئة الاستئنافية الموقرة بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦م والتى تعقبنا فيها أسباب الاستئناف التسعة وفندناها واحداً إثر الآخر والتى وثقناها إما بأحكام محكمة النقض أو بآراء وفتاوى وتعريفات الأئمة الأعلام والفقهاء الأثبات، هذه المذكرة التى بلغت صفحاتها ست عشرة صفحة أشار إليها محرر مذكرة النيابة فى سطر واحد (ص٦) وقال إنها تمسك بدفوع أول درجة وطلب رفض الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف ـ ولا كلمة عن تعقب أسباب الاستئناف وملاحقتها واحداً وراء الآخر بالأدلة الموثقة سواء من الفقه الإسلامى أو من أحكام النقض (القانون الوضعى) ـ فلماذا أورد الأستاذ الفاضل رئيس النيابة محرر المذكرة أسباب الاستئناف التسعة وأغفل ردود المستأنف عليهما عليها الموثقة، ونكتفى بهذين المثلين أو الدليلين على ما اعتور مذكرة النيابة من مفسدات ـ والعمل إذا أصابه ما يفسده أضحى لا قيمة له.

ثانياً: النواقض

١ ـ فى معرض الرد على الدفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم إعلان صحيفة افتتاحها فى الميعاد القانونى:

نصر حامد أبو زيد



قالت مذكرة النيابة: «إن هذا (الخطأ) من جانب المحضر وليس من فعل المدعين وإن المحضر يعلم أن مدينة السادس من أكتوبر لها قسم شرطة خاص بها ـ وهذا مردود عليه بأمرين:

أ ـ المدّعون أساتذة محامون (جميعهم بلا استثناء) وهم عند استلامهم عريضة الافتتاح بعد إعلانها فلابد أنهم علموا أنها أعلنت لقسم آخر غير المقيمين فى دائرته وأن هذا يبطل إعلانهم وأن عليهم تدارك ذلك بإعلان الصحيفة مرة أخرى إعلاناً قانونياً صحيحاً.

ب ـ أن هذه المرة الأولى ـ لم يسبق مذكرة النيابة فيها أحد ـ أن أخطاء المحضرين فى إعلان الأوراق القضائية ترفع عنها البطلان وتزيله ـ فلو أن متقاضياً أودع عريضة استئنافه قبل فوات ميعاد إعلان الاستئناف ولكن قلم المحضرين تراخى فلم يعلن إلا بعد الميعاد فهل تقضى محكمة الاستئناف بقبوله شكلا لأن الخطأ كان من جانب المحضر لا من جانب المستأنف؟

واستطردت مذكرة النيابة تقول ما هو أعجب (وأن المستأنف ضدهما قد مثلا بالجلسة (ملحوظة: لم تذكر أية جلسة!!!) وباشروا الدعوى ومن ثم يغدو هذا الدفع لا سند له من القانون) ـ ونوهن هذا الرد ونضعفه بالآتى:

إن المستأنف عليهما لم يحضرا بالجلسة الأولى ولكنهما حضرا بجلسة ١٩٩٣/١١/٤ أى بعد فوات الميعاد الذى حددته المادة ٧٠ مرافعات (الـ ٣ شهور)، إذن هذا الحضور لا يصحح البطلان ومنذ الجلسة الأولى بادرا بإبداء هذا الدفع بل وأثبتاه فى محضر الجلسة ثم قدما بجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ مذكرة شارحة به، فكيف يكون إذن حضورهما بالجلسة مزيلا للبطلان ولماذا تعمدت مذكرة النيابة تجهيل الجلسة التى قالت إن المدعى عليهما حضرا فيها حضوراً رفع أثر البطلان!!!

ومن الغريب أننا ذكرنا ذلك تفصيلا فى المذكرة ١٩٩٣/١١/٢٥ ولو أن النيابة اطلعت عليها لتغير وجه رأيها فى هذا الدفع ولطلبت من عدالة هيئة الاستئناف الموقرة أن تأخذ به وتقضى بموجباته ولكنها للأسف لم تفعل وسبق أن قلنا إن عدم الاطلاع على دفاع المستأنف عليهما هو أحد ركائز المفسدات التى شابت مذكرة النيابة.

وكعادتنا أو منهجنا فى توثيق كل رأى نبديه، نورد فيما يلى قضاء محكمة النقض فى هذه الخصوصية (إن حضور الخصم الذى يعنيه المشرع بسقوط الحق فى التمسك بالبطلان هو ذلك الذى يتم إعلان الأوراق ذاتها فى الزمان والمكان المعنيين فيهما لحضوره، دون الحضور الذى يتم فى جلسة تالية من تلقاء الخصم نفسه أوبناء على ورقة أخرى، فإنه لا يسقط الحق فى التمسك بالبطلان) نقض الطعن رقم ١٠ لسنة ٤٥ ق جلسة ٩ من فبراير ١٩٧٧ ـ هذا مع رجاء التفضل بالرجوع إلى مذكرتنا ١٩٩٣/١١/٢٥ المقدمة لمحكمة الجيزة الابتدائية فى خصوصية هذا الدفع (الصفحتان الأولى

والثانيـة) وأحكام النقض التى سطرناها فيها.

٢ - وفى معـرض الدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة أوذى مصلحة:

تبنت مـذكـرة النيـابة وجـهـة نظر المدعين/ المستأنفين حذو القذّة بالقذة ولم تخرج عنها قيد أنملة وانتهت - وهذا أمر بديهى - إلى أنها دعوى حسبـة لله تعالى لتعلق حق الله بها ومن ثم تغدو مقبولة.

وفى هذه الخصوصية فصلنا القول - فى مذكرتنا أمام هـذه الهيئة الموقرة جلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ فى تعريف الحسبة وأوردنا آراء الفقـهاء الأعـلام فيما يعتبر مـن حق الله تعـالى وأوردنا رأى شيخ المالكية فى عـصره: **القـرافى** الـذى استـخرجناه من كـتـابيـه: **(الفروق)** و**(التمييز بين الفتاوى والأحكام)**. والشيخ **محمد على حسين** فى كتابه: **(التهذيب)** - وما ذكره **الجرجانى** فى **(التعريفات)** وأوضحنا تفسير دلالات الألفاظ ومفاهيم التعبيرات من عصر إلى عـصر فما بالك إذا تطاول الزمن لأكثر من عـشـرة قرون واختـفـاء مناصب أو وظائف المحتسب ووالى المظالم واستحالة تصور الأستاذ **محمد صميدة** نائباً عن الرئيس **مبارك** كما كان يقال فى عصر تدوين الفقـه إن رافع دعوى الحسبـة هو نائب عن ولى الأمـر وإن بنيـة نظام التقاضى تغيرت تغيراً كلياً وجزئياً بحيث يغدو من المستـحيل أن أ. **صميدة** لو ترك هذه الدعوى أن يستمر نظرها أمام المحكمة وأن حق الله تعالى فى نظر إمام كبير اعتنى بضبط المصطلحات **كشهاب الدين القرافى** يعتبر مشكلا.

كل هـذا فـصـلناه ووثقناه فـى مـذكـرتنا المطولة التى قدمناها بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ ولو أن الأسـتـاذ الفـاضل محـرر المذكرة كلف نفسه عناء الاطلاع عليها لما انتهى إلى أن هذه الدعوى هى حسبة ومتعلقة بحق الله تعالى إلى آخر هذا الكلام الذى هو ثمْرة مـرة لأحـادية القـراءة أى للقـراءة لجـانب واحـد وطرح وجـهـة نظر أو دفـاع الطرف الآخـر دون مسوغ ومبرر مشروع أو حتى مفهوم.

وبمجـرد أن طالعت مـذكـرة النيـابة ساءلت نفسى ومازلت:

لماذا أعـرض الأسـتـاذ الفـاضل رئيس النيـابة عن قـراءة مـا سطرناه دفـوعًا ودفـاعًا فى حين أنه أقبل على قـراءة مـا قـدمـه المدعون/ المستأنفون!!!

إننا على ثقـة أن المحكمـة الموقـرة ستفعل النقيض أى أنها سوف تقرأ دفوع ودفاع الطرفين وتمحصها جميعًا، لهذا ورداً على مـا انتهت إليه النيابة فى هذه الخصوصية فإننى ومنعًا للتطويل أحيلة إلى مـذكـرتنا ١٩٩٤/٧/٢٦ إذ ليس من المعقول أن أسطره مرة أخرى.

٣ - مـذكـرة النيـابة. وهى ترد على بطلان حـضـور المدعين بالجلسات بعد رفع الدعوى، يتجلى عندها التناقض والتـضـارب بل والتخبط:

فهى تقول عن الدعوى إنها حسبة وإنها من فروض الكفاية لأى مـسلم أن يرفعها!!! (وهذا خلط بين دعوى الحسبة لفـسـاد عـقـد نكاح الزوجين وبين هذه الدعوى).

ثم تسـتـدرك المذكـرة (وهذا كله لا ينال من أن النيـابة العـامـة هى الخـصم الأساسى والرئيسى فى الدعوى دون رافع الدعوى).

هنا المذكـرة تسلم أن نيـابة الأحـوال الشخصية هى الخصم الرئيسى فى دعوى الحسبة ومقتضى هذا القول إن حضور المدعين المستأنفين لا موجب له ولا سند له من الفقه ولا من القانون.

وتكرر مذكرة النيابة أن رافع دعوى الحسبة (يطلق عليه حسبما إستقر الفقه شاهد الحسبة).

وما دامت مذكرة النيابة وصلت إلى حد اعـتبـار المدعين مـجرد شـهـود فى الدعـوى فـإننا نطلب إليـهـا أن تبين لنا السند الشرعى أو القانون الوضعى الذى يجيز للشاهد حضور كل الجلسات وتقديم مذكرات الدفاع والمستندات بل واستئناف الحكم!

أين هو الشـاهد الذى يفعل ذلك، فى أى باب من أبواب الفقـه يجوز له ذلك؟ وفى أى مـادة من مـواد قـانون الإثبات يصح له ذلك؟

إن أول شـرط من شـروط دعـوى الحسبة هو رفع المنكر لا التشهير والكيد والانتقام هذا ما يقول به الفقه وما استقر عليه قضاء النقض (فالمقصود من دعوى الحسبة هو رفع المنكر لا التشهير بالغير والانتقام) نقض أحوال شخصية طعن ٢٠ لسنة ٣٤ ق جلسة ٣٠ مارس سنة ١٩٦٦ فلو كان المدعون يبغون وجه الله تعالى وحده لارتضوا بحكم أول درجة باعتبار أنهم قاموا بواجبهم وأبرأوا ذمتهم ولكن قيـامـهم برفع الاسـتـئناف دليل لا يقبل الشك على أن هدفـهم الكيد بالمستـأنف عليهما والتشهير بهما - ونخلص من ذلك كله أن المذكرة تخبطت فى هذه النقطة فكيف تعتبـر أن رافعى الدعوى شـهـود فـحـسب ثم تنتـهى إلى طلب رفض هذا الدفع.

وتستمر المذكرة فى التناقض والتخبط فـتدعى أن رافع دعوى الحسبـة هو فى الحقيقة مدع وشاهد فهو قائم بالخصومة من جـهـة وجـوب ذلك عليـه وشـاهد من جـهـة التـحمل ومن وجـهـة نظرها أنه لا تناقض بين الأمـريـن، وواضح مـدى

تهافت هذا القول فى التذرع بالوجوب من جهة الادعاء والتحميل من جهة الشهادة لأن الأصل هو التباين بين الإدعاء والشهادة ولا يرفع هذا الاختلاف وصف الأول بالوجوب والآخر بالتحمل لأن الصفة تابع للموصوف وفرع له ولم يقل أحد قبل مذكرة النيابة إن التابع حاكم للمتبوع أو الفرع رأس للأصل وقائد له والقاضى **شريح** عندما طلب من الإمام **على** كرم الله وجهه إحضار من يشهد له أن الدرع الذى ضاع منه عقب موقعة صفين والذى وجده بيد يهودى هو ملكه كان يعلم فى قرارة نفسه أن أمير المؤمنين صادق فيما يدعيه ولكنها التفرقة اللازمة بين الشاهد والمدعى التى لا تستقيم أمور القضاء والتقاضى إلا بها ولم يقل **شريح لعلى** - رضى الله عنه - كما قالت مذكرة النيابة إنك مدع وشاهد وأنت من أنت، لذا حكمنا لك بالدرع - بل إن الرسول، عليه الصلاة والسلام احتاج إلى شهادة **خزيمة بن ثابت الأنصارى** ولم يقل لخصمه أنا رسول الله ولست فى حاجة لمن يشهد معى، نسوق هذا كله لتأكيد مبدأ ثابت مقرر فى الإسلام وهو الفصل بين الشاهد والمدعى وحتى ولو كان الأخير فى منزلة **الرسول** ﷺ أو الإمام **على** رضوان الله تعالى عليه.

فإذا ثبت أن ما جاء فى مذكرة النيابة فى التسوية بين المدعى والشاهد خلط لم يقل به أحد قبلها فى الإسلام ولا فى القانون الوضعى كان ما انتهت إليه برفض الدفع ببطلان حضور المدعين غير سديد.

٤ - توهين رد المذكرة على الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائياً:

لسنا فى حاجة إلى أن نذكر أننا نرد على مذكرة النيابة لا على الأسباب

نصر حامد أبو زيد



التسعة التى حملتها عريضة الاستئناف فهذا قد قمنا به فى مذكرتنا التى قدمناها لهيئة الاستئناف الموقرة بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ هذا الدفع حملته مذكرتنا لأول درجة جلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ وقد استغرق الصفحات ٣،٤ ونصف الخامسة، وقامت مذكرة النيابة بالرد عليه فى بضعة أسطر ونحن نعرف أن العبرة بالكيف لا بالكم وأن سطراً واحداً قد يغنى عن صفحة بطولها ولكن الأمر لم يقتصر على الكم فقط ولكن تعداه إلى الكيف أيضاً وبصورة فاقعة ذلك أن النيابة اختزلت الدفع من أن المحاكم الشرعية تختص بدعوى التفريق بين الزوجين، وهذا أمر لا مناقشة فيه، ولكن تصويره بهذه الصورة دليل على أن محرر المذكرة لم يطلع على ما بسطناه فى خصوصية هذا الدفع وأخذ عنوان الدفع من مصدر آخر هو إما مذكرة المدعين المستأنفين أو من الحكم المستأنف.

بداية نذكر أن هدف المدعين المستأنفين ليس هو التفرقة بين زوجين فهناك عشرات الأنكحة الفاسدة وهناك مئات مثلها تخفى وراءها نكاح المتعة الذى حرمه **الرسول** ﷺ إلى يوم الدين، تلك التى تبرم كل يوم بين صعاليك متمولى النفط وآباء الفتيات الفقيرات من فلاحين وغيرهم فلماذا لم يتحرك ضدها المدعون المستأنفون؟، إن الهدف الأصيل والوحيد هو إظهار د. **نصر حامد أبو زيد** بمظهر المرتد وهم فى ذلك مدفوعون أو مشاركون لآخرين يبغون تصفية حساباتهم مع المدعى عليه الأول، المستأنف عليه الأول، عجزوا عن الوفاء بها علمياً فسلكوا هذا الطريق المعوج أو بين الكلية التى ينتمى إليها د. **أبو زيد** وبين كلية أخرى منافسة أو إن شئت الدقة: مناوئة لها. والقضاء لم ولن يكون سبيلا للأخذ بالثارات؛ وللأسف إنها ثارات علمية وفكرية، ورحم الله سلفنا الصالح فقد كان يلجأ للمحاورات والمناظرات ولكن أين الثرى من الثريا. قلنا فى معرض الدفع إن عدالة المحكمة حتى تقضى بالتفريق يتوجب عليها أن تقضى بردة الزوج وهو د. **نصر** وإنه لا يوجد لا فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية ولا فى القانون الوضعى نص يجيز لها ذلك. وقدمنا هذه المذكرة التى أوردنا فيها هذه الحقيقة الدامغة بجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ ولم يستطع المدعون/ المستأنفون منذ ما يقرب من عام ونصف أن ينقضوها ويقدموا ما يخالفها وكذلك مذكرة النيابة (قلنا إنها لم تقرأ مذكراتنا وهذا أحد الأدلة إذ لم ترد على هذه النقطة).

وقد رجعنا إلى مدونات الفقه فلم نجد فيها ما يجيز للقاضى أن يفتش فى ضمائر الناس ويحكم بموجبها بل عليه أن يقضى بالظاهر وهذا من أهم مبادئ الشريعة الإسلامية، حتى الفقه قبل المذاهب الأربعة يؤكد على هذه القاعدة الجوهرية، بل إذا شئت قلت إنه هو الذى أصلها وأخذتها عنه المذاهب المعروفة فها هو **عبد الله بن مسعود** رضى الله عنه الأستاذ الأول لفقه العراق (الإمام **على** كرم الله وجهه لم يلبث فى العراق أمداً طويلا كان فيه مشغولا بالحروب) يقول: (.. ولا يجوز للقاضى أن يجرى

وراء النوايا ولا يتلمس الأدلة من الخبايا وخاصة إذا كانت القضية قضية حد) كنز العمال ٨٤٨٢ ومصنف عبد الرزاق/١٠ـ ٢٣٢ ص ٤٢٩ من موسوعة فقه عبد الله بن مسعود تجميع د. محمد رواس قلعة جى ـ الطبعة الثانية ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢ ـ دار النفائس ـ بيروت/ لبنان.

ونوثق رأينا بحكم لمحكمة النقض نسوقه على سبيل المثال لأن هناك عديداً فى معناه (المستقر فى قضاء هذه المحكمة أن الاعتقاد الدينى من الأمور التى تبنى الأحكام فيها على الأقوال بظاهر اللسان والتى لا يجوز لقاضى الدعوى أن يبحث فى جديتها ولا فى بواعثها أو دواعيها) نقض ـ طعن أحوال شخصية رقم ٢٧ لسنة ٤٥ ق جلسة أول مارس ١٩٧٨م.

فى حكم آخر (الاعتقاد الدينى مسألة نفسية فلا يمكن لأية جهة قضائية البحث فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية الرسمية وحدها) نقض ـ طعن أصول شخصية ١٧ لسنة ٤٣ ق جلسة ١١/٥/٤٣ والمظاهرات الخارجية تقول إن د. **نصر أبو زيد** مسلم ويقوم بتدريس علوم العربية والعلوم الإسلامية منذ ربع قرن تقريباً فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة وإنه حصل على إجازتى الماجستير والدكتوراه فى علوم إسلامية بحت.

أما الزعم من جانب المدعين/ المستأنفين أن بعض كتابات د/ **نصر** تشى بالردة فى نظر هذا أو ذاك من خصومه فى الرأى وحساده ومنافسيه فهؤلاء كما قلنا وبغض النظر عن الخصومة والمنافسة (تاريخ الفقه الإسلامى يحمل واقعات متصلة على الخصومات والمنافسات التى تدفع إلى رمى «الآخر» بالكفر والردة ولو أخذ الأقدمون بتلك التهم الشنيعة لما بقى إمام ولتبدد الفقه الإسلامى شذر مذر) نقول إن هؤلاء ليسوا بمعصومين وكلامهم لا هو قرآن ولا سنة ولا قول صحابى ومن بعد هؤلاء كل شخص يؤخذ منه ويرد عليه وهم مجرد رجال لا قداسة لرأيهم أما عن استخراج تهمة الكفر عن طريق تأويل كلام الخصم فنحن نحيل فى هذه الخصوصية إلى ما دونه الإمام **أحمد ابن محمد بن حجر المكى الهيتمى** (من علماء القرن العاشر الهجرى) فى كتابه (**الإعلام بقواطع الإسلام**) وهو من أجمع المؤلفات التى تحدثت «فى الكفر» و «فيما يخشى عليه الكفر» وهو مطبوع فى مصر والطبعة التى سوف نشير إليها هى طبعة دار الشعب بالقاهرة ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م فهو يقول ص ٢٥ (ما استدل به على ذلك يحتمل التأويل) ويصرح فى الصفحة التى تلتها فيقول (إن مجرد تسمية الباطل حقًا لا يطلق أنها كفر وهو ظاهر فى هذه المسألة مما فيه ضرب من التأويل) ـ فيمكن أن يقال عن رأى الآخر إنه باطل أو فاسد أو مستكره ولكن لا يمكن أن يطلق عليه أنه كفر لأن سبيل ذلك هو التأويل ـ تأويل كلام الآخر أى هو رأى الناقد فى كلام المنقود وهذا لا يعدو أن يكون رأياً مثله والله تعالى وحده أعلم بأيهما أصح ومثل هذا الاختلاف فى الرأى والتأويل لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون دليلا على الكفر والردة ولا حتى قرينة ضعيفة وسوف نرى فيما بعد أن الأئمة الأعلام لم يحكموا بردة من أنكر رؤية الله يوم القيامة وأنكر وجود النار والجنة الآن وأنكر اللوح والقلم (سوف نذكر ذلك موثقاً فى حينه إن شاء الله) ولكن لماذا لم يحكموا بردة هؤلاء؟

لأن كلامهم مبنى على التأويل، والتأويل كما قلنا وكما استقر عليه رأيهم ليس طريقًا للحكم على أهل القبلة بالكفر. وفى نطاق عصمة الرجال بعد الصحابة كان أحد الأئمة الأربعة إذا سئل: هل ما قلته هو الصواب الذى لا خطأ فيه؟ كان يجيب: لعله الخطأ الذى لا صواب.

فإذا طبقنا هذا المعيار العظيم على أقوال فلان أو علان ممن ذكرهم المدعون/ المستأنفون فى عريضة الافتتاح أنهم يقولون فى حق د. **نصر** ما قالوه نجد أن هذه الأقوال من المحتمل أن تكون كلها خطأ لا صواب فيه وفى أى مذهب يحكم بكفر مسلم بالمحتمل والمرتاب فيه والمشكوك فيه والمظنون والمشتبه فيه ... الخ.

لقد أوردنا فى مذكرتنا المقدمة لمحكمة أول درجة ١٩٩٣/١١/٢٥ فى صفحتها الرابعة عدة أحكام صادرة من دوائر الأحوال الشخصية حملت رأى أئمة أثبات أن الإسلام الثابت لا يزول بالشك وأنه يعلو ولا يعلى عليه وأن المسألة إذا كان فيها وجوه توجب التكفير ووجه واحد يمنعه فعلى المفتى أن يميل إلى الوجه الذى يمنع التكفير تحسيناً للظن بالمسلم ونحن على ثقة أن عدالة المحكمة الاستئنافية سوف تحقق النظر فى تلك المذكرة فلا موجب إذن لتكرار ما جاء فيها ـ والمبدأ الثابت فى الشريعة الإسلامية هو درء الحدود بأى شبهة قال ذلك **رسول الله ﷺ** وانتهى إلى أن الخطأ فى العفو خير من الخطأ فى العقوبة وتابعه فى ذلك **عمر بن الخطاب** إذ كان كثيراً ما يردد (إذا وجدتم لمسلم مخرجًا فادرؤوا عنه) موسوعة فقه عمر ابن الخطاب ـ مادة «حد» ٨ جـ/ ٥ ـ تجميع د. محمد رواس قلعة جى وقال به **عبد الله بن مسعود** (إذا اشتبه عليك الحد فادرأه) موسوعة **عبد الله بن مسعود** مرجع سابق ص ١٩٨ .

فإذا كان ذلك فى حد من حدود الله قامت عليه أدلة وقرائن ثم حامت حول شبهة ـ مجرد شبهة ـ فيتعين طرح ذلك

كله ودرء الحد بهذه الشبهة فكيف يكون الحال فى دعواهم هذه والدكتور **نصر** لم يرتكب جريمة تستوجب حداً بل كل ما فى الأمر أنه اجتهد وخرج بآراء، رأى هو أنها صحيحة ورأى منافسوه وخصومه وحساده أنها غير ذلك وخصومه هؤلاء رجال لا هم صحابة ولا تابعون ولا من تابعيهم فعلى أى مذهب يحكم بردته ويفرق بينه وبين زوجته، ألا يكون هذا مبدأً فى غاية الخطورة يؤدى إلى تقويض المجتمع وهدمه من أساسه!!!

فاليوم د. **نصر** وغداً فلان وبعد غد علان .. الخ.

وهكذا....

وما أسهل أن يجتمع نفر من حملة الدكتوراه ويصدرون رأياً فى كتابات فلان - لحاجة فى نفوسهم - بأنه مرتد وكافر وخارج عن الملة ثم يعطونها لمن يرفع بها مثل هذه الدعوى!!!

هل نصوص الشريعة الإسلامية وروحها تبيحان مثل هذا المسلك؟

إن د. **نصر** - حتى مع الفرض الجدلى - والفرض خلاف الحقيقة ونقيض الواقع - أنه أخطأ فى هذا الرأى أو ذاك وكل بنى آدم خطاء - فإن له بنص الحديث النبوى الشريف أجراً.

ولا يقال رداً على ذلك أو دفعًا له إن من أصدروا آراءهم أساتذة كليات وعمداء ورؤساء أقسام وأصحاب ألقاب علمية خطيرة فكل هذا لا يعطيهم العصمة ولا يضفى عليهم القداسة وتاريخ الفقه أو الفكر الإسلامى حافل بمثل هذه الواقعة أى وجود أئمة كبار قدحوا فى أئمة أكابر ورموهم بأشنع التهم حتى الكفر ذاته وذهبت كل هذه التهم أدراج الرياح وبقى الأئمة المنقودون أعلامهم خفاقة. وكمنهجنا فى كل ما نكتب نقدم الدليل:

إمام الحرمين الجوينى - وهو من هو - فى كتابه (**مغيث الخلق فى** ترجيح القول الحق) قال عن الإمام الأعظم **أبى حنيفة النعمان** شيخ المذهب الحنفى ما لم يقله مالك فى الخمر:

(كانت بضاعته من علم الحديث مزجاة...)

وأصحاب الحديث شددوا النكير عليه وقالوا إن أقوامًا أعوزهم حفظ أحاديث رسول الله ﷺ فاستعملوا الرأى فضلوا وأضلوا...

وإن إظهار أهل الحديث النكير عليه لم يكن ذلك لقوله بالقياس وإنما كان لتوسعه فى القياس وخروجه عن الحد....

وأخيراً:

(ونظر أبى حنيفة - وإن دق - إلا أنه لا يوافق الأصول.. ويخالفها ويحيد عنها وأكثر نظره يخالف الكتاب والسنة والآثار وإجماع الأمة).

من ص ٢٢ إلى ص ٢٤ من مقدمة المحقق أ. محمود نصار لكتاب (**تبييض الصحيفة بمناقب أبى حنيفة**) تأليف **الإمام جلال الدين السيوطى** - الطبعة الأولى ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م دار الكتب العلمية - بيروت/ لبنان.

فهنا نجد **الإمام الجوينى** يصف الإمام **أبا حنيفة** بأشنع التهم:

«الإضلال والتضليل والخروج عن الحد من استعمال القياس والرأى بل مخالفة الكتاب والسنة وإجماع الأمة»

ولو اتبع المسلمون رأى الأمام **الجوينى** لمزقوا كتب الأحناف جميعها بداية بكتب الأصول أو ظاهر الرواية ومروراً بكتب النوادر وانتهاء بكتب الفتاوى والواقعات.

ولكن العقلاء عرفوا أن الدافع **للجوينى** - رحمه الله - على قول ما قال هو تعصبه لإمام مذهبه **الشافعى** مع أن الأخير كان يقول فى حق الإمام الأعظم: «الناس عيال فى الفقه على **أبى حنيفة**.» كذلك يمكن أن يقال إن ما كتبه الدكتور فلان أو العميد علان أو الشيخ زيد أو الأستاذ عبيد فى حق د. **نصر** هو التعصب للكلية أو هو التحاسد أو التنافس - وما قيل فى حق **أبى حنيفة** من قبل **الجوينى** ومن غيره سواء من معاصريه أو من بعدهم، قيل مثله وأضعافه فى كل شيخ من شيوخ المذاهب وفى الفلاسفة والمتكلمين والمتصوفة فلو سلك الناس مسلك المدعين/ المستأنفين حيال د. **نصر** لانقرض أولئك الأعلام ولما كان للحضارة الإسلامية الزاهرة وجود، إذن الدعوى المرفوعة ليست كما ذهبت إليه مذكرة النيابة دعوى تفريق بين زوج وزوجته حتى تخلص إلى أن المحكمة مختصة ولكنها دعوى الحكم على زوج بالردة وهنا يجىء عدم الاختصاص الولائى لأن المحكمة لا تملك أن تحكم على د. **نصر أبو زيد** بالردة.

إن المدعين/ المستأنفين قلبوا الآية وعكسوا الصورة بدلا من أن يقدموا الدليل القاطع الذى لا يعتوره أى شك ولا تخالطه أية شبهة على ردة د. **نصر** لينتهوا إلى طلب فرقته عن زوجته نراهم يفعلون العكس يطلبون التفريق ليصلوا إلى

نصر حامد أبو زيد



هدفهم الوحيد وهو الردة فى حق د. نصر.

إن الأحكام التى صدرت فى دوائر الأحوال الشخصية والمحاكم الشرعية السابقة بالتفريق بين زوج وزوجته كانت ردة الزوج فيها يقوم عليها الدليل القاطع المانع فتارة يثبت أن الزوج اعتنق البهائية وأخرى عاد إلى مسيحيته الأولى وثالثة يجيء أمام المحكمة ويقرر بنفسه أنه لا يعترف بأى دين لا بالإسلام ولا بالمسيحية ولا باليهودية.

ففى مثل تلك الحالات لم تكن المحكمة محتاجة إلى دليل على ردة الزوج وبالتالى حكمت بالتفريق، ولا يمارى أحد فى اختصاصها بنظر تلك الدعوى أما الذى قصدناه من الدفع أن المحكمة غير مختصة ولائيًا بالحكم على مسلم تقوم المظاهر الخارجية وتتوافر على ثبوت إسلامه تقوم هى (= المحكمة) بالتفتيش فى عقيدته بادعاء أن بعض ما كتبه يراه البعض أن فيه ما فيه.

هذا ما التفتت عنه مذكرة النيابة لأنها لم تقرأ المذكرة التى شرحنا فيها هذا الدفع ولا أى مذكرة قدمها دفاع المستأنف عليهما لا فى أول درجة ولا فى ثانى درجة.

ومن ثم فإن انتهاءها بطلب رفض الحكم بهذا الدفع خانها فيها التوفيق - وإذ إن الشيء بالشيء يذكر فإن هذا يجرنا إلى الرد على الطلب الاحتياطى الذى جاء بعريضة الاستئناف وهو طلب الإحالة إلى التحقيق:

فقد تناولنا الرد على هذا الطلب ونقضه من أساسه سواء من الناحية الفقهية الشرعية أو من قبل القانون الوضعى وذلك فى مذكرتنا (الثانية) أمام محكمة أول درجة ١٩٩٣/١٢/١٦ واستنفد ذلك منها ثلاث صفحات كوامل هى الأولى والثانية والثالثة فنحيل إليها منعًا للإطالة وحتى لا نكرر ما سبق لنا تسطيره كل ذلك حرصًا على وقت هيئة الاستئناف الموقرة.

٥ - تفنيد طلب مذكرة النيابة تفويض الرأى للمحكمة فيما إذا كانت كتابات د. نصر تجعله مرتدًا:

قبل أن نوهن هذا الطلب ونضمره ونهزله (من الهزال) نسجل لمذكرة النيابة بعض النقاط الإيجابية منها قولها إن المعول عليه بين العلماء أنه لا يفتى بكفر مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان فى كفره خلاف وأن الكفر شيء عظيم لا يشار إليه إلا إذا حصل ما يؤكد وقوعه من غير شك واستشهادًا بحديث رسول الله ﷺ المشهور والذى واجه به **أسامة بن زيد** (هلا شققت عن قلبه) .. الخ.

حتى قول المذكرة إن النيابة لا يمكن أن تقطع بارتداد المستأنف ضده الأول من عدمه.

كل هذا كان من المفروض أن تنتهى إلى طلب رفض الدعوى لأنه مادام لديها شك فى ردة د. **نصر** فإن هذا الشك كاف وحده لا لأن تخلص إلى طلب رفض الدعوى نزولا على هدى رسول الله ﷺ وصحابته وأئمة الهدى من الفقهاء والعلماء كما أوضحنا لا أن تفوض المحكمة فى ذلك - وتفويض المحكمة يكون فى الطلبات المطروحة والطلب المطروح فى عريضة الافتتاح وما تلاها من قبل المدعين/ المستأنفين هو طلب التفريق إلا إذا كانت النيابة قد استشفت مما قدمه المدعون/ المستأنفون أن الهدف الوحيد هو إثبات الردة وأن طلب التفريق هو المعبر لذلك الهدف وهو ما أكدناه ونحمد الله أن النيابة فطنت إليه ولكنها أخطأت الطلب وسبق أن قلنا إنه ليس من صلاحيات المحكمة الموقرة أن تحكم بردة د. **نصر** فى الوقت الذى لم يقدم المدعون/ المستأنفون الأدلة الدوامغ التى لا يعتورها أى ريب على ردة د. **نصر أبو زيد** مثل دخوله المسيحية أو اعتناقه البهائية بشهادات رسمية (نعوذ بالله من ذلك) أما أقوال بعض شانئيه ومنافسيه وخصومه مهما كان قدرهم لا تعتبر لا فى نظر الشرع ولا فى نظر القانون الوضعى أدلة دوامغ وقد رأينا - وذلك على سبيل المثال وتحت أيدينا عشرات الأمثلة امتنعنا عن ذكرها منعًا للإملال والإطالة - رأى إمام الحرمين **الجوينى** فى شيخ مذهب الأحناف والذين استشهد بهم المدعون المستأنفون لا يساوون الإمام **الجوينى** ولا يصلون إلى ربع قامته (علميًا وفقهيًا) وهم لايجرءون على إنكار ذلك ومع ذلك لم يأبه أحد برأى **الجوينى** فى الإمام الأعظم وأدرك العام قبل الخاص، أن التعصب **للمذهب الشافعى** هو الذى دفع **الجوينى** إلى ذلك ونحن ندعو له بالمغفرة لأن لكل عالم هفوة.

وماذا تقول عدالة المحكمة فى هذا التفويض؟

لقد رأينا أن ما استقر عليه أهل السنة والجماعة أن القاضى لا يجوز له أن يفتى وأن الإفتاء والقضاء عملان مستقلان ومن ناحية القانون الوضعى استقر قضاء محكمة النقض أن قاضى الدعوى ممنوع عليه أن يفتش فى ضمائر المتقاضين وأن مسألة الإيمان مسألة نفسية وأن عليه أن يأخذ بالظاهر وفى دعوانا هذه: الظاهر أن د. **نصر** مسلم منذ ولادته ومن أبوين وجدين مسلمين ويقوم بتدريس العلوم الإسلامية والعربية فى أعرق جامعة مصرية منذ ما يقرب من ربع قرن، فيم إذن التفويض الذى طلبته مذكرة النيابة؟

ومن الغريب أن الفقرة الخاصة بالتفويض هذه كانت مقدماتها كلها بلا

استثناء حتى الشك من قبلها هى،تقول هذه المقدمات: كان من المنطقى أن تؤدى إلى النتيجة التى تتفق معها وهى طلب رفض الدعوى لأنه حتى مع قيام الشك هذا فإن الأصح قانوناً هو طلب رفض الدعوى لأن الحدود تدرأ بالشبهات ولأنه كما قال الأئمة الأعلام (الإسلام الثابت لا يزول بالشك فهو يعلو ولا يعلى عليه).

وتمام الكلام أن طلب التفويض وإن حالفه التوفيق فى ما ساقه من مقدمات إلا أن نتيجته جاءت ناقضة لمقدماته

ثالثاً: أئمة الهدى لم يكفّروا هؤلاء الأشخاص أو الفرق:

فى محاولة جادة لإقناع عدالة الهيئة الاستئنافية الموقرة أن الدكاترة والأكاديميين والأساتذة والمشيخة الذين استند المدعون/ المستأنفون إلى آرائهم فى تكفير د. **نصر** لم يكن دافعهم لذلك وجه الله أو الدفاع عن الإسلام بل البواعث الحاثة عليها: التنافس - الحسد - التعصب للكلية - - إلخ نذكر طائفة من الأفراد والفرق قالوا أقوالا لا تقاس بها حتى الفقرات المقتطعة من سياقها والمبتورة بتراً من مواضعها والمنسوبة إلى الدكتور **نصر حامد أبو زيد:**

والمصدر الذى نرجع إليه هو كتاب(**الإعلام بقواطع الإسلام**) للإمام **ابن حجر المكى الهيتمى** وهو مرجع سبق أن أشرنا وسنكتفى أمام كل فقرة بذكر الصفحة.

١ - أن المذهب الصحيح المختار الذى قاله الأكثرون والمحققون إن الخوارج لايكفرون كسائر أهل البدع ص ١٠ .

والخوارج فعلوا الأفاعيل وقالوا الأقاويل المستشنعة.

٢ - إن من خرج على المجمع عليه بالضرورة كاستحقاق بنت الابن السدس مع بنت الصلب وتحريم نكاح المتعة فلا يكفر جاحدهما ص ٢٤ .

نصر حامد أبو زيد



٣ - كلام الشيخين رحمهما الله تعالى والمشهور من المذهب (= الحنفى) كما قاله جمع متأخرون أن المجسمة لا يكفرون. ص ٣١ .

٤ - فى «أمالى» الشيخ **عز الدين** عن **أبى حنيفة** أن من قال: أومن بالنبى ﷺ وأشك فى أنه المدفون بالمدينة وأنه الذى نشأ بمكة أو أومن بالحج إلى البيت وأشك أنه فى البيت الذى بمكة لا يكون كافراً فى جميع ذلك ص ٣٣ .

٥ - قال الشيخان نقلا عنهم: لو تمنى ألا يحرم الله الخمر وأن لا يحرم المناكحة بين الأخ والأخت لا يكفر. ص ٣٦ .

٦ - لو قال الخمر حرام وليس فى القرآن نص على تحريمه لم يكفر ص ٤٨ .

٧ - إنكار الصراط والميزان ونحوهما مما تقوله المعتزلة قبحهم الله تعالى بإنكاره فإنه لاكفر به ص ٥٠ .

٨ - المذهب الصحيح أن المعتزلة وسائر المبتدعة لا يكفرون ص ٥٠ .

٩ - إنكار الجنة والنار الآن لا كفر به لأن المعتزلة ينكرونها الآن ص ٠

١٠ - إنكار اللوح والعلم ورؤية الله عز وجل مطلقًا أو فى الجنة فيه نظر فإن المعتزلة قائلون بذلك ولم يكفروا به ص ٥١ .

وعبارة (فى الجنة فيها نظر) أى أن رؤية البارى سبحانه وتعالى فى الجنة فيها كلام أى ربما تكون صحيحة أو غير صحيحة.

ونكتفى بهذه الأمثلة العشرة خشية الإملال والإطالة ولكن من حقنا أن نتساءل:

هل ما كتبه د. **نصر أبو زيد** مجتهداً فى علوم القرآن أو فى حق الإمام **الشافعى** وهو مع تقديرنا البالغ له بشر لا نبى ولا صحابى (وليرجع من شاء إلى الشناعات التى قيلت فى حقه ومع ذلك لم يكفر أحد ممن شنعوا عليه ورموه بكل نقيصة) أو عن أصحاب الخطاب الدينى (وغير د. **نصر** قالوا عنهم أضعاف ما قاله) نقول هل ما قاله د. **نصر** يوازى من لا يرى تحريم نكاح المتعة وينكر الجنة والنار (الآن أى وجودهما فى هذه اللحظة) ويتمنى لو أن الله أحل الخمر وأحل له أن ينكح أخته وأنكر اللوح والقلم والسراط والميزان ... الخ.

لمن يقول ذلك؟

إن أقصى ما استطاع الإمام **الهيتمى** أن يقوله فى حق المعتزلة الذين يقولون بخلق القرآن وينفون رؤية البارى ووجود الجنة والنار الآن وأقسى ما قاله فى حقهم:

«قبحهم الله، ولكنه نقل إلينا أن الأئمة لم يكفروهم - وهل يجوز فى الشرع والعقل أن يكون الخوارج وأهل الأهواء والبدع والمجسمة أحسن حالا من د. **نصر** إذ يحكم عليهم أئمة الهدى ومصابيح الدجى بأنهم مسلمون ولا

يكفرونهم ويجيء (دكاترة) آخر زمن ويكفرون د. **نصر** لأنه اجتهد.

"ولنفرض مجرد فرض جدلى أنه أخطأ فى اجتهاده فإن له بنص الحديث النبوى الشريف أجراً لا كفراً، هذا لو كان الحكم لوجه الله تعالى.

وقدم المدعون/ المستأنفون مقتطفات منتزعة انتزاعاً من ثلاثة كتب فى حين أن مصنفات د. **نصر** تربو على الستين فهل يصح فى ميزان العقل، الحكم على إيمان مسلم بعبارات (مقصوصة) قصاً من واحد على عشرين من إنتاجه العلمى ومن الغريب أن سلفنا الصالح رضوان الله تعالى عليهم قد تنبهوا إلى هذا الملمح البالغ الخطورة فنرى الإمام **ابن حجر الهيتيمى** ذاته يقول: (إن الناظر فى المصنفات لا يقتصر على مصنف واحد وإلا كان مقصراً) ص ١٥ ومثله الذى يقتصر على ثلاثة من ستين (مع حسن الظّن بأنه قرأ الثلاثة) فهل يجوز أن يحكم بردة مسلم موحد يقوم بتدريس علوم القرآن وذلك باعتراف المدعين فى عريضة دعواهم بمقولة من يرى الفقهاء أنه (مقصر)!!!

وحتى لو قرأ الأساتذة المذكورون كل تآليف وتصانيف د. **أبو زيد** فإن رأيهم ليس معصوماً ويخلو من القداسة ومن ثم لا يصح أن يكون دليلا على الكفر والردة.

ومن أسف أن تكفير المسلمين وأهل القبلة أصبح فى هذا الزمان عملة سهلة التداول رغم أن هذا أمر عظيم حذر منه الرسول ﷺ أشد تحذير فقد صح عنه أنه قال (إذا قال الرجل لأخية يا كافر فقد باء بها أحدهما) - نسأل الله السلامة فى الدين والدنيا والآخرة.

بناءً عليه

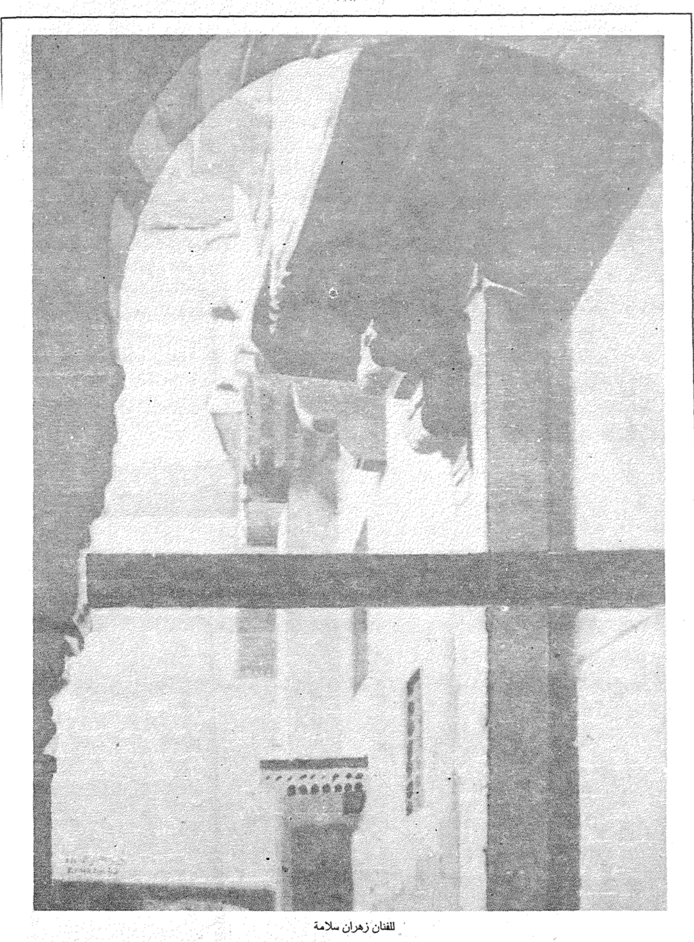
يتمسك المستأنف عليهما بطلباتهما التى أورداها فى مذكرتهما المقدمة بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦م.

مع حفظ كافة الحقوق الأخرى.

وكيل المستأنف عليهما بتوكيل عام رسمى ٧٥٦٦ هـ سنة ١٩٩٣ توثيق الجيزة النموذجى.

أسوان فى ٥ رمضان ١٤١٥ هـ
٥ فبراير ١٩٩٥م.





للفنان زهران سلامة

نصر حامد أبو زيد

حكم محكمة استئناف القاهرة



باسم الشعب
محكمة استئناف القاهرة
الدائرة (١٤) أحوال شخصية
حكم

بالجلسة المنعقدة، علناً بسراى محكمة استئناف القاهرة بدار القضاء العالى بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة برئاسة السيد الأستاذ المستشار/ **فاروق عبدالعليم مرسى**........ رئيس المحكمة وعضوية السيدين الأستاذين/ **نورالدين يوسف / محمد عزت الشاذلى**...... المستشارين وبحضور السيد الأستاذ/ **محسن عبدالرحمن**...... رئيس النيابة وبحضور السيد/ **أحمد عبدالحميد عبدالجواد**........ أمين السر.

(أصدرت الحكم الآتى)

«فى الاستئناف المقيد بجدول الأحوال الشخصية تحت رقم ٢٨٧ لسنة ١١١ ق القاهرة»

والمرفوع من:

١) **محمد صميدة عبدالصمد.**

٢) **عبدالفتاح عبدالسلام الشاهد.**

٣) **أحمد عبدالفتاح أحمد.**

٤) **هشام مصطفى حمزة.**

٥) **عبدالمطلب محمد أحمد حسن.**

٦) **المرسى المرسى الجندى .**

ومحلهم المختار جميعًا مكتب الأستاذ/ **محمد صميدة عبدالصمد** المحامى الكائن برقم ٣٣ جامعة الدول العربية بالمهندسين قسم العجوزة ـ محافظة الجيزة.

وحضر بالجلسة الأخيرة الأستاذ/ **محمد صميدةعبدالصمد** شخصياً عن باقى المستأنفين ومعه الأستاذ/ **زكريا عامر إبراهيم درويش** المحاميان.

ضد

١) السيد الدكتور/ **نصر حامد أبوزيد.**

٢) السيدة/ **إبتهال أحمد كمال يونس.**

ويعلنان بمحل إقامتهما الكائن بمدينة ٦ أكتوبر بالحى المتميز المجاورة الرابعة عمارة رقم ١٠ ع٣ الدور الأرضى شقة(١) التابع لقسم شرطة ٦أكتوبر محافظة الجيزة.

وحضر بالجلسة الأخيرة الأستاذ/ **أيمن البدرى** عن الأستاذة/ **أميرة بهى الدين** المحامية.

الموضوع

استئنافًا عن الحكم الصادر من محكمة الجيزة الابتدائية فى الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ١٩٩٣ أحوال شخصية نفس كلى الجيزة بجلسة ١٩٩٤/١/٢٧.

المحكمة

أقام المستأنفون وآخرون الدعوى ٥٩١ لسنة ١٩٩٣ أحوال نفس كلى الجيزة بصحيفة معلنة للمستأنف ضدهما أوردا بها أن المستأنف ضده الأول ولد فى ١٩٤٣/٧/١٠ ـ فى أسرة مسلمة. وتخرج بكلية الآداب بجامعة القاهرة ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلاغة بالكلية ومتزوج بالمستأنف ضدها الثانية وقام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقًا لما رآه علماء عدول كفرًا يخرجه عن الإسلام مما يعتبر معه مرتدًا، ومن ثم يتعين تطبيق أحكام الردة عليه وأورد المستأنفون ومن معهم تفصيلا لما أجملوه مما ورد فى كتابات المستأنف ضده الأول على النحو التالى:

أولا ـ كتاب (الإمام الشافعى وتأسيس الأيدلوجية الوسطية) وأعد عنه الدكتور **محمد بلتاجى** أستاذ الفقه وأصوله وعميد كلية دار العلوم تقريرًا أورد به العبارات التى تعد كفرًا.

ثانيا ـ كتاب عنوانه (مفهوم النص ـ دراسة فى علوم القرآن) ويقوم بتدريسه لطلبة الفرقة الثانية بقسم اللغة العربية بكلية الآداب وانطوى على كثير مما رآه العلماء كفرًا يخرج صاحبه عن الإسلام على نحو ما ورد بتقرير الدكتور **إسماعيل سالم عبدالعال** أستاذ الفقه المقارن المساعد بكلية دار العلوم، وعلى

نصر حامد أبو زيد



نحو ما جاء بتقرير الدكتور **عبد الصبور شاهين** أيضًا.

ثالثا ـ من واقع كتب وأبحاث المستأنف ضده الأول فإن كثيرًا من الدراسين والكتاب وصفوه بالكفر الصريح على نحو ما جاء بجريدة الأهرام بأعدادها ٨/ ١٢/ ١٩٩٢. و١٩٩٣/١/٢٦، ١٠/٤/، ١٢/٤/، ١٩/٤، ٢٠/٤/١٩٩٣، وفى جريدة الأخبار فى ١٩٩٣/٤/٢٣، وجريدة الشعب ١٩٩٣/٥/٤، والحقيقة فى ١٩٩٣/٥/٨ وأن المستأنف ضده لم ينف شيئًا عن تكفيره. واستطرد المستأنفون ومن معهم أن من آثار الردة التفريق بين المرتد وزوجته، وطلب التفريق من دعاوى الحسبة، ومن ثم انتهى المستأنفون ومن معهم إلى طلب الحكم بالتفريق بين المستأنف ضده والمستأنف ضدها.

وحيث إن الدعوى نظرت أمام محكمة أول درجة على النحو الوارد بمحاضر جلساتها ثم أصدرت المحكمة المذكورة فى ١٩٩٤/١/٢٧ حكمها بعدم قبول الدعوى:

وحيث إن المستأنفين لم يقبلوا هذا الحكم فأقاموا الاستئناف الماثل بصحيفة قدمت لقلم الكتاب وقيدت فى ١٩٩٤/٢/١٠ طلبوا فى ختامها الحكم بقبول الاستئناف شكلا وفى الموضوع بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء بالتفريق بين المستأنف ضده الأول وزوجته المستأنف ضدها الثانية واحتياطيًا إحالة الدعوى للتحقيق. وأقام المستأنفون هذه الطلبات على أن الحكم المستأنف قد انطوى على عيوب عديدة وجسيمة تبطله حاصلها:

١ ـ زعم الحكم المستأنف أن محكمة النقض فى قضائها فى مسائل الأحوال الشخصية أغفلت ما توجبه المادتان الأولى والخامسة من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ من تطبيق قانون المرافعات فى مسائل الأحوال الشخصية وهذا الزعم غير صحيح فمحكمة النقض ناقشت ذلك ودرست القواعد الخاصة فى هذا الشأن وهو ما خالفه الحكم المستأنف.

٢ ـ القضاء فى أعلى درجاته ذهب إلى اعتبار المحاجة قائمة ومتوافرة دائمًا فى دعوى الحسبة وأنها مفترضة فى رافعها سواء أكان القضاء العادى أم الإدارى،أم أقوال شراح القانون. وهو ما خرج عليه الحكم المستأنف:

٣ ـ إن صدور قانون المرافعات الجديد ١٣ لسنة ١٩٦٨ ودستور سنة ١٩٧١ فى مادته الثانية لا دخل لهما فى الدعوى الماثلة وإذا أقحمها الحكم المستأنف تسببًا لقضائه يكون قد أخطأ فى التسبب مما يبطل قضاءه.

وحيث إن الاستئناف تداول فى الجلسات حيث قدم محامى المستأنف ضدهما مذكرة بجلسة ١٩٩٣/٧/٢٦ تمسك فيها بكل دفاع ودفع سبق أن طرح فى هذا النزاع منذ مولده طالبًا رفض الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف للأسباب التى وردت من قبل وفى المذكرة المقدمة.

كما قدمت النيابة العامة مذكرة رأت فيها تفويض الرأى للمحكمة للأسباب التى أوردتها.

وحيث إن الاستئناف حجز للحكم لجلسة ١٩٩٥/٥/١٨ مع التصريح بمذكرات لمن يشاء فى الشهر الأول، فقدمت النيابة العامة مذكرة طلبت فيها الحكم بقبول الاستئناف شكلا وفى الموضوع برفضه والقضاء مجدداً برفض الدعوى المستأنف حكمها، كما قدم المستأنفون مذكرة التمسوا فيها الحكم بطلباتهم للأسباب الواردة بها كما قدم وكيلا المستأنف ضدهما مذكرتين خصصت الأولى مع التمسك بكافة الدفوع وأوجه الدفاع وبالطلبات الواردة بالمذكرة السابق تقديمها لجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ بالرد على ما ورد بمذكرة النيابة الأولى، وحوت المذكرة الثانية الدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة مع التمسك بأوجه الدفاع وبالدفوع السابق إيرادها فى المذكرات السابقة مع طلب الحكم برفض الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف.

وحيث إن المحكمة قررت مد أجل الحكم لجلسة ١٩٩٥/٥/٢٩ لتعذر المداولة ثم مد أجل الحكم لجلسة اليوم لإتمام الاطلاع. وحيث إن الاستئناف حاز شكله المقرر.

وحيث إنه عن الدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة بالمستأنفين والذى قبله الحكم المستأنف فإنه من المقرر أن هذا الدفع موضوعى وليس من الدفوع الإجرائية، وكانت المادة الخامسة من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ قد نصت على أنه (تتبع أحكام قانون المرافعات الإجراءات المتعلقة بمسائل الأحوال الشخصية والوقف التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية أو المجالس الملية عدا الأحوال التى وردت بشأنها قواعد خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو القوانين الأخرى المكملة) ومنطوق هذا النص ومفهومه أن المسائل الإجرائية فى الأحوال الشخصية والوقف والتى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية أو المجالس الملية تخضع لأحكام قانون المرافعات بشرطين أحدهما ألا تكون قد وردت بشأن هذه المسائل الإجرائية قواعد خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والثانى ألا تكون قد وردت بشأنها قواعد خاصة فى قوانين مكملة للائحة لأنه فى حالة تخلف الشرط الأول تتبع القواعد الواردة للائحة، وفى حالة تخلف الشرط الثانى تتبع (اللوائح) القواعد الواردة بالقوانين الخاصة. أما المسائل الموضوعية فى الأحوال الشخصية والوقف والتى كانت أصلا من اختصاص المحاكم الشرعية فتصدر الأحكام فيها طبقًا لما هو مقرر فى المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية. وذلك عملا بالمادة السادسة من القانون ٤٦٢ ـ لسنة ١٩٥٥ والمادة ٢٨٠ المذكورة نصت على أنه: (تصدر الأحكام طبقًا للمدون فى هذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب **أبى حنيفة** ماعدا الأحوال التى ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها أن تصدر الأحكام طبقًا لتلك القواعد) وحكم المادتين الخامسة والسادسة من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ هو ما سارت عليه أحكام المحاكم بكافة درجاتها منذ صدور القانون المذكور. وإذ خالف الحكم المستأنف هذا النظر فأهمل أحكام قانون المرافعات على الدفع بعدم قبول الدعوى لعدم الصفة والمصلحة، وهو دفع موضوعى يتعلق بموضوع الحق فى الدعوى ومن ثم كان يتعين عليه أن يعمل عليه الأحكام الواردة بأرجح الأقوال من مذهب **أبى حنيفة** لعدم وجود أحكام خاصة لهذا الموضوع لا فى اللائحة ولا فى قوانين خاصة فإن الحكم المستأنف يكون قد خالف القانون وأخطأ فى تطبيقه.

وحيث إنه من المقرر وفق أرجح الأقوال من مذهب **أبى حنيفة** أن الشهادة حسبة بلا دعوى تقبل فى حقوق الله تبارك وتعالى كأسباب الحرمات من الطلاق وغيره وأسباب الحدود الخالصة حقًا لله تعالى (بدائع الصنائع/٢٧٧/٦، الأشباه والنظائر لابن تميم/٢٤٢) فيكون واجباً كفائياً أن يتقدم المكلف إلى القاضى للشهادة على حد خالص لله تعالى أو لرفع حرمه قائمة كمعاشرة مطلق بائناً بينونة كبرى لمطلقته أو صغرى بغير عقد جديد أو لمرتد لزوجته المسلمة أو لكافر تزوج مسلمة وغير ذلك وتشير المحكمة أن المقصود بحقوق الله تعالى وحرماته هو ما تعلق بالمصلحة العامة أو بعموم الأمة الإسلامية ونسبت إلى الله تعالى لشرفها واتصالها بمصلحة المجتمع المسلم عامة، تمييزاً لها عن حقوق الأفراد التى تتصل بمصلحة فرد أو أفراد على سبيل التحديد والاختصاص، والله سبحانه مالك الملك لايند عن ملكه شىء. والمصلحة فى ذلك هى رفع منكر ظهر فعله أو أمر بمعروف ظهر تركه عملا بقول الحق تبارك وتعالى (كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله) سورة آل عمران/ الآيه ١١٠، وكذا قول الله جل شأنه (ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون) سورة آل عمران/ الآية ١٠٤ فترك المعروف يؤذى كل مسلم وشيوع المنكرات فى المجتمع أشد إيذاء له فكانت له مصلحة مباشرة فى إقامة دعوى الحسبة. وامتدت دعوى الحسبة من النظام الإسلامى إلى القضاء الإدارى فى فرنسا، وفى غيرها وعلى الأظهر لدعوى إلغاء القرارات

الإدارية المعيبة وبدأ القضاء المصرى ينحو هذا النحو مما يعرف فى موضعه.
لما كان ذلك فإن المستأنفين إذ أقاموا هذه الدعوى بطلب التفريق بين المستأنف ضده الأول وزوجته المستأنف ضدها الثانية بدعوى أن الأول ارتد عن دين الإسلام، وأن الثانية مسلمة فإن هذه الدعوى تقبل من المستأنفين حسبة حسبما أسلف القول ولهم الصفة فى إقامتها، وإذ خالف الحكم المستأنف هذا النظر يكون واجب الإلغاء ولما كان الفصل فى الدفع بعدم القبول هو فصل فى مسألة موضوعية تتعلق بأصل الحق فى الدعوى مما تكون محكمة أول درجة قد استنفدت ولايتها بالفصل فى النزاع ومن ثم تتصدى هذه المحكمة للفصل فيه.

وحيث إنه عن الدفوع المتعلقة بالتدخل والإدخال وكان الاستئناف لم يرفع إلا من بعض المدعين أمام محكمة أول درجة وعلى المدعى عليهما أمامها. ولم يتقدم أحد للتدخل فى المرحلة الاستئنافية القائمة. كما لم يحصل إدخال لأحد فى هذه المرحلة ومن ثم فإن هذه الدفوع تكون غير مطروحة على المحكمة.

وحيث إنه عن الدفوع التى أبداها المستأنف ضدهما فإن المحكمة تتعرض لها تباعاً:

أولا - عن الدفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم الإعلان صحيحًا فى المدة القانونية. وهو كما ورد بمذكرة محامى المستأنف ضدهما يقوم على أنهما أعلنا بمحل إقامتهما فى ١٩٩٣/٥/٢٥ بدائرة - قسم ٦ أكتوبر، ولغلق السكن أعلنا فى مواجهة مأمور قسم الهرم مما يبطل الإعلان.

وحيث إن هذا الدفع مردود ذلك أن الثابت أن المستأنف ضدهما حضرا

نصر حامد أبو زيد



بجلسات محكمة أول درجة ابتداء من جلسة ١٩٩٣/١١/٤ والتى تأجلت فيها الدعوى من جلسة ١٩٩٣/٦/١٠ وكان من المقرر عملا بالمادة ٧٠ من قانون المرافعات أنه يجوز بناء على طلب المدعى عليه اعتبار الدعوى كأن لم تكن إذا لم يتم تكليف المدعى عليه بالحضور فى خلال ثلاثة أشهر من تاريخ تقديم الصحيفة إلى قلم الكتاب وكان ذلك راجعاً لفعل المدعى، وكان الثابت من الصحيفة أن المستأنفين ذكروا محل الإقامة الصحيح للمستأنف ضدهما إلا أن المحضر أثبت انتقال لهذا العنوان بدائرة قسم ٦ أكتوبر ووجده مغلقاً فسلم صورة الإعلان لقسم الهرم فيكون عدم تمام التكليف بالحضور لا يرجع للمستأنفين وإنما يرجع لإهمال المحضر ومن ثم تكون الخصومة قد انعقدت بحضور المستأنف ضدهما ولاتتوافر شروط اعتبار الدعوى كأن لم تكن الواردة بالمادة ٧٠ من قانون المرافعات، وتشير المحكمة إلى أن المادة المذكورة إجرائية ولايوجد بلائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو أى قانون خاص بما ينظم هذه المسألة فتكون هذه المادة واجبة الإعمال على إجراءات رفع الدعوى أمام محكمة أول درجة.

٢ - الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائيًا بنظر الدعوى، وذكر المستأنف ضدهما سنداً له أن طلب التفريق بين الزوجين ادعاء بردة الزوج يستلزم البحث فى ردة الزوج ولايوجد نص فى القانون المصرى ولا فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية يجيز لأى محكمة أن تقضى بصحة إسلام مواطن أو كفره أوردته، إلا إذا كانت الردة ثابتة بطريقة لاتدع مجالا للشك وسواء بإقرار من المدعى عليه بالردة أو بأوراق رسمية كأن تقر امرأة مسلمة أنها أصبحت نصرانية لتتزوج بنصرانى، أما صدور كتابات يفهم منها الردة فإن مفهوم الناس يتفاوت والقرآن الكريم حمال أوجه. وحيث إن هذا الدفع مردود، ذلك أنه من المقرر عملا بالمادة الثامنة من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ أن المحكمة الابتدائية تختص بدعاوى الفرقة بين الزوجين بجميع أسبابها، ومن ثم فإن دعوى التفريق بين الزوجين بسبب ردة أحدهما تختص بها المحكمة الابتدائية، ويكون البحث فى حصول الردة من عدمه مسألة أولية تختص بها المحكمة المذكورة، لإمكان الفصل فى دعوى التفريق، وهذه المسألة الأولية لاتخرج من اختصاصها، وتشير المحكمة إلى أن هناك فرقًا بين الردة- فعل مادى له أركانه وشرائطه وانتفاء موانعه - وبين الاعتقاد، فالردة لابدلها من أفعال مادية لها كيانها الخارجى ولابد أن تظهر هذه الأفعال بما لا لبس فيه ولا خلاف أنه يكذب الله سبحانه أو يكذب رسوله صلى الله عليه وسلم وذلك بأن يجحد ما أدخله فى الإسلام. ولو وجد قول أو رواية أنه لايكفر بفعل معين ولو كان ضعيفاً فإنه لايعنى بكفره، ولايقضى بكفره لأن الكفر شىء عظيم فلا يجوز جعل المؤمن كافراً متى وجدت رواية بعدم تكفيره، أما الاعتقاد فهو ما يسره الإنسان داخل نفسه ويعقد عليه قلبه وعزمه وتكون عليه نواياه، فهو يختلف اختلافا بينًا عن الردة التى هى جريمة لها ركنها المادى تطرح

أمام القضاء ليفصل فى قيامها من عدمه وهى تدخل فيما يختص القضاء بنظره أو ما يجب قضاءه ويتعلق به، أما الاعتقاد فهو ما يكون فيه داخل نفس الإنسان وتنطوى عليه سريرته، وهو أمر لادخل للقضاء به ولا للناس بالبحث فيه وإنما يتصل بعلاقة الإنسان بخالقه. الردة خروج على النظام الإسلامى فى أعلى درجاته وفى قمة أصوله بأفعال مادية ظاهرة، يقرب منها فى القانون الوضعى الخروج على الدولة ونظامها أو الخيانة العظمى، الردة يفصل فى شأنها القاضى والمفتى، أما عقوبة الاعتداء على الدين بالردة، لاتتنافى مع الحرية فى وقائع الحياة الشخصية لأن حرية العقيدة تستلزم أن يكون الشخص مؤمنًا بما يقول ويفعل وله منطق سليم فى الخروج عن العقيدة، ومن يخرج على الإسلام لايكون إلا عن فساد فى فكر أو استهزاء بالمادة أو بالجنس أو لغرض آخر من أغراض الدنيا، ومحاربة هذا الصنف لاتعد محاربة لحرية الاعتقاد وإنما حماية للاعتقاد من هذه الأهواء الفاسدة العابثة أما الاعتقاد فيتعلق بديانة الإنسان أى بسريرته مع خالقه سبحانه وتعالى ليس للمحاكم أن تتدخل فيه أو تفتش عنه.

يدل على ذلك قول الحق تبارك وتعالى (إذا جاءك المنافقون قالوا نشهد إنك لرسول الله والله يعلم إنك لرسوله والله يشهد إن المنافقين لكاذبون، اتخذوا إيمانهم جنة فصدّوا عن سبيل الله إنهم ساء ما كانوا يعملون ذلك بأنهم آمنوا ثم كفروا فطبع على قلوبهم فهم لايفقهون، وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم) سورة المنافقون/ الآيات/ ١ ـ ٤. ومن ثم لم يتعرض لهم رسول الله ﷺ بشىء، بل أدى صلاة الجنازة على بعضهم. وترتيبا على ذلك فإن ماتمسك به المستأنف ضدهما بأنه لايجوز للمحكمة البحث فى حصول الردة لبحث الآثارالتى قررها الفقهاء والتى تلتزم المحكمة ـ عملا بالنصوص السالف بيانها ـ بأعمالها، لايكون له دليل صحيح ويتعين الالتفات عنه كما أن ما أدلت به النيابة العامة بمذكرتها المؤرخة ١٩٩٥/٢/١٢ بأن أوردت بها ،أنه لايمكن القول بارتداد المستأنف ضده الأول بحيث يجب التفريق بينه وبين زوجته المستأنف ضدها لهذا السبب، وأما بالنسبة لتعريض المستأنف ضده الأول بالدين الإسلامى ومقدساته فى كتاباته فإنه يجوز مساءلته عنه قضائيا، هذا القول لايتفق وما يجب على النيابة العامة من الالتزام بإبداء رأيها فى المسائل القانونية، فكان عليها أن تقول إن كتابات المستأنف ضده لاتشكل فى نظرها ردة أو تقول إنها تشكل ردة موضحة أسباب الرأى الذى تقول به أو تطلب اللجوء إلى طرق إثبات لايتضح لها وجه الحق فى المسألة إن أشكل عليها الرأى ثم تنتهى إلى إبداء الرأى فى طلبات المستأنفين ، غير أنها لم تفعل إذ عدلت عن رأى مسبب بمذكراتها المؤرخة ١٩٩٥/١/١٩ إلى رأى غير مسبب بالمذكرة الثانية دون أن توضح سبب العدول.

كما تشير المحكمة إلى أن ما ذكره المستأنف ضدهما من أن الردة لاتثبت إلا بالإقرار أو بأوراق رسمية هو قول لاسند له لامن الأحكام الفقهية ولا من النصوص القانونية التى تحكم النزاع. فالردة أفعال مادية وجريمة من الجرائم (حد من الحدود) يثبت بما تثبت به الحدود بعامة من (البيانات) وطرق الإثبات الشرعية كما أنها من الحدود التى لايستلزم لها الشرع نصاباً خاصا فى شهادة الشهود المثبتة لها.

٣ ـ الدفع ببطلان حضور المستأنفين للجلسات ومباشرة الدعوى على زعم أن دعوى الحسبة ليست مبنية على الفرض وإنما على الفقه الدينى الذى (احتوى قراره صدمة الانتقال التى أصابت الخطاب الدينى) وإن الدولة هى التى تباشر الحماية القضائية فى دعوى الحسبة، وإن دور المدعى ينتهى برفعها، وهذا الدفع بدوره مردود (على ذلك) إنه من المقرر وعلى ما سلف بيانه أن دعوى الحسبة لها أصلها من كتاب الله تعالى وأن المكلف وله الحق فى إقامتها، فإن له كافة الحقوق التى أوردتها لائحة ترتيب المحاكم الشرعية للمدعى سواء فى الحضور أو بالطعن فى الحكم الصادر فيها وذلك إذ لم تقم النيابة العامة بمباشرتها أو الطعن فى الحكم الصادر فيها، ولذا لم يشترط فى دعوى الحسبة إذن ولى الأمر لأنها قد تكون متوجهة إلى بعض أعماله أو عماله.

وحيث إنه من موضوع الدعوى وهو طلب التفريق بين المستأنف ضده الأول وزوجته المستأنف ضدها الثانية بدعوى ردة الأول وبقاء الثانية على إسلامها فإن الأمر يستلزم بصفة أولية بحث حصول ردة من المستأنف ضده الأول عن دين الإسلام فإن كانت فيتعين بحث آثارها على الزواج القائم بين الطرفين.

وحيث إنه عن الردة ففى المعنى اللغوى: اسم من الارتداد وهو فى اللغة الرجوع مطلقًا ومنه المرتد لأنه المرتد إلى الوراء بعد أن تقدم للهداية والرشد، وفى المعنى الشرعى الرجوع عن دين الإسلام، والمرتد هو الراجع عن دين الإسلام إلى الكفر وركنها التصريح بالكفر إما بلفظ يقتضيه أو بفعل يتضمنه، بعد الإيمان. يقول الحق تبارك وتعالى (ومن يرتدد منكم عن دينه فيمت وهو كافر فأولئك حبطت أعمالهم فى الدنيا والآخرة وأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون) سورة البقرة/ الآية/ ٢١٧، ويقول الحق جل شأنه (ولئن سألتهم ليقولن إنما كنا نخوض ونلعب قل أ بالله وآياته ورسوله كنتم تستهزئون، لاتعتذروا قد كفرتم بعد

إيمانكم) سورة التوبة/ الآيتان/ ٦٥، ٦٦

أما المقصود بالكفر الذى يصرح به المرتد أو بلفظ يقتضيه أو فعل يتضمنه فإن المحكمة تأخذ بما اتجه إليه كثير من الفقهاء سواء من الحنفية أو الشافعيه أو غيرهم من أنه «إذا وجد قول عند أحد من الفقهاء ولو كان القول ضعيفاً بعدم كفره فإنه يؤخذ بهذا القول ولايجوز القول بتكفيره لأن الإسلام ثابت يقينا ولايزول اليقين إلا بمثله فلايزول لا بالظن ولا بالشك» فيلزم أن يكون ما صدر من المدعى بردته مجمعاً على أنه يخرجه من الملة عند كافة علماء المسلمين وأئمتهم مع اختلاف مذاهبهم الفقهية (يراجع: الأعلام بقواطع الإسلام/ ابن حجر المكى الهيتيمى الفصل الأول ١٠ وما بعدها/ طبعة كتاب الشعب.. حاشية ابن عابدين/٣/٣٩٣ وما بعدها، الفتاوى الأنفردية/ ١٦١، الأشباه والنظائر ابن تميم/ ١٩٠).

(ويراجع فى الردة كتب التفسير منها/ الطبرى/ ٣١٦/٤ وما بعدها، القرطبى ٨٥٤ وما بعدها ـ طبعة كتاب الشعب، تفسير المنار/ ٢٥٣/٢، كتب السنة وشروحها وعلى الأخص الشهيد/ ابن عبدالبر/ ٣٠٤/٥ وما بعدها، وكتب الفقه للمذاهب المختلفة للحنفية، بدائع الصنائع، ١٣٤/٧ وما بعدها، فتح القدير ٦٨/٦ وما بعدها حاشية ابن عابدين/٣٩١/٣ وما بعدها المالكية/ قوانين الأحكام الشرعية/ ٣٨٢ وما بعدها، الشافعية/ المهذب/ ٢٢٢/٢، الحنابلة المغنى/ ١٢٣/٨ وما بعدها)

والردة تكون بأن يرجع المسلم عن دين الإسلام ظلمًا وعدوانًا بأن يجرى كلمة الكفر عامداً صريحة على لسانه، أو فعل فعلا قطعى الدلالة أو قال قولا قاطعا فى جحود ما ثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوى الشريف وأجمع عليه المسلمون فمن أنكر وجود الله تعالى أو

نصر حامد أبو زيد



أشرك معه غيره أو نسب له الولد أو الصاحبة تعالى عن ذلك علواً كبيراً، أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات. أو كفر بآية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى فى القرآن الكريم من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشياطين أو رد الأحكام التشريعية التى أوردها الله سبحانه فى القرآن الكريم ورفض الخضوع لها والاحتكام إليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله ﷺ عامة رافضاً طاعتها والانصياع لما جاء بها من أحكام إلى غير ذلك من الأمثلة.

وحيث إن المحكمة اطلعت على المؤلفات الآتية والمقدمة بحوافظ المستأنفين أمام محكمة أول درجة ولم يتعرض المستأنف ضدهما لها بالنفى أو التشكيك فى نسبتها لأولهما بل أقربها فى المذكرات المقدمة وهو إقرار أمام المحكمة لم يعدل عنه، والمؤلفات هى:

١ ـ نقد الخطاب الدينى/ دكتور نصر حامد أبوزيد/ سينا للنشر/ رقم الإيداع ٩٢/٨٧٢٧.

٢ ـ الإمام الشافعى وتأسيس الأيدولوجية الوسطية/ دكتور نصر حامد أبوزيد، / سينا للنشر / رقم الإيداع ٥٩١/٩٢٩٧.

٣ ـ مفهوم النص ـ دراسة فى علوم القرآن / دكتور نصر حامد أبوزيد/ البابان/ ١٩٨٧/٢/١٨ على الآلة الكاتبة.

٤ ـ إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى/ دكتور نصر حامد أبو زيد على الآلة الكاتبة.

وتورد المحكمة بعض العبارات من الكتب السابقة للحكم عليها: **والقسم الأول:**

ما يتعلق بالقرآن الكريم:

١ ـ يقول المستأنف ضده فى مؤلفه نقد الخطاب الدينى ص١٠٢......

إذا كانت اللغة تتطور بتطور حركة المجتمع والثقافة فتسوغ مفاهيم جديدة أو تطور دلالات ألفاظها للتعبير عن علاقات أكثر تطوراً فمن الطبيعى، بل والضرورى أن يعاد فهم النصوص وتأويلها بالمفاهيم التاريخية والاجتماعية الأصلية نفسها وإحلال المفاهيم المعاصرة والأكثر إنسانية وتقدماً مع ثبات مضمون النص. (والنصوص فى كتابة المؤلف عامة هى القرآن الكريم وإذا أراد الكلام عن السنة ذكره بالنص الثانوى أو الثانى).

٢ ـ يقول المستأنف ضده فى مؤلفه السابق ص ١٩٨/ ١٩٩. تتحدث كثير من آيات القرآن عن الله بوصفه ملكا (بكسر اللام) له عرش وكرسى وجنود. وتتحدث عن القلم واللوح، وفى كثير من المرويات التى تنسب إلى النص الدينى الثانى ـ الحديث النبوى ـ تفاصيل دقيقة عن القلم واللوح والكرسى والعرش وكلها تساهم إذا فهمت حرفيًا فى تشكيل صورة أسطورية من عالم ما وراء عالمنا المادى المشاهد المحسوس، وهو ما يطلق عليه فى الخطاب الدينى اسم (عالم الملكوت والجبروت) ولعل المعاصرين لمرحلة

تكون النصوص ـ تنزيلها ـ كانوا يفهمون هذه النصوص فهماً حرفياً ولعل الصور التى تطرحها النصوص كانت تنطلق من التصورات الثقافية للجماعة فى تلك المرحلة. ومن الطبيعى أن يكون الأمر كذلك، لكن من غير الطبيعى أن يصر الخطاب الدينى فى بعض اتجاهاته على تثبيت المعنى الدينى عند العصر الأول رغم تجاوز ـ الواقع والثقافة فى حركتها لتلك التصورات ذات الطابع الأسطورى. إن صورة الملك والملكة بكل ما يساندها من صور جزئية تعكس دلاليا واقعًا مثالياً تاريخيا محدداً كما تعكس تصورات ثقافية تاريخية والتمسك بالدلالة الحرفية للصورة التى تجاوزتها الثقافة وانتفت من الواقع يعد بمثابة نفى للتطور وتثبت صورة الواقع الذى تجاوزه التاريخ.

٣ ـ ويقول المستأنف ضده فى كتابه نقد الخطاب الدينى ص٢٠٥/ ٢٠٧/٢٠٦ ومن النصوص التى يجب أن تعتبر دلالتها من قبيل الشواهد التاريخية النصوص الخاصة بالسحر والحسد والجن والشياطين........ كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز: السحر، الحسد. الجن والشياطين مفردات فى بنية ذهنية ترتبط بمرحلة محددة من تطور الوعى الإنسانى وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها لاستسلام الإنسان.... فقد كان الواقع الثقافى يؤمن بالسحر ويعتقد فيه، وإذ كنا ننطلق هنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية لغة وثقافة فإن إنسانية النبى بكل نتائجها من الانتماء إلى عصر وإلى ثقافة وإلى واقع لاتحتاج لإثبات، وما ينطبق على السحر ينطبق على ظاهرة الحسد.... وليس ورود كلمة الحسد فى النص الدينى دليلا على وجودها الفعلى الحقيقى. بل هو دليل على وجودها فى الثقافة مفهومًا ذهنيًا ... كل المواضع التى وردت فيها الكلمة فى القرآن... وموضع واحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتصورات شبه الأسطورية القديمة.

وعن الموضوع نفسه يقول المستأنف ضده فى مفهوم النص ص٣٦ ... أمكننا أن نميز بين هاتين الصورتين؛ صورة الجن الخناس الموسوس الذى يستعاذ بالله منه وصورة الجن الذى يشبه البشر فى انقسامه إلى مؤمنين وكافرين، ولاشك أن الصورة الثانية تعد نوعًا من التطوير القرآنى النابع مع معطيات الثقافة من جهة والهادف إلى تطويرها لمصلحة الإسلام من جهة أخرى وفى الاتجاه نفسه يقول المستأنف ضده الأول فى مؤلفه إهدار السياق... ص٣٧ ... مازال الخطاب الدينى يتمسك بوجود القرآن فى اللوح المحفوظ اعتماداً على فهم حرفى للنص، وما زال يتمسك بصورة الإله الملك بعرشه وكرسيه وصولجانه ومملكته وجنوده الملائكة، وما زال يتمسك بالدرجة نفسها من الحرفية بالشياطين والجن والسجلات التى تدون فيها الأعمال والأخطر من ذلك تمسكه بحرفية صور العقاب والثواب، وعذاب القبر ونعيمه ومشاهد القيامة والسير على الصراط... الخ وذلك كله من تصورات أسطورية.

وحرفية النصوص المنقولة عن مؤلفات المستأنف ضده الأول سالفة الإشاره تدل بمنطوقها على ما يلى:

أولا ـ ينكر المؤلف وصف الله تعالى بأنه ملك الواردة بالقرآن الكريم فى آيات كثيرة نص فى ذلك (والنص هنا بمعنى ما يفيد نفسه من غير احتمال) منها:

(فتعالى الله الملك الحق لا إله إلا هو رب العرش العظيم) سورة المؤمنون الآية/١٦ وفى قوله جل شأنه (قل أعوذ برب الناس ملك الناس) سورة الناس الآية ٢. وفى قوله تبارك وتعالى (قل هو الله الذى لا إله إلا هو الملك القدوس)

ثانيًا ـ ينكر المؤلف العرش والكرسى وجنود الله الملائكة، وهى مخلوقات نزلت الآيات الكريمة قاطعة الدلالة فى إثباتها مخلوقات خلقها الله سبحانه وتعالى ومن الآيات على سبيل المثال: فعن العرش يقول الحق تبارك وتعالى (وهو الذى خلق السموات والأرض فى ستة أيام وكان عرشه على الماء) «سورة هود الآية: ٧»، (قل من رب السموات السبع ورب العرش العظيم) «سورة المؤمنون الآية ٨٦»، (وترى الملائكة حافين من حول العرش) «سورة الزمر الآية ٧٥»، (سبحان رب السموات والأرض رب العرش عما يصفون) «سورة الزخرف الآية ٨٢»، وعن الكرسى قوله الحق تبارك وتعالى (وسع كرسيه السموات والأرض) «سورة البقرة الآية ٢٥٥».

وعن الملائكة تزيد الآيات عن ثمانين آية.. متفرقات فى سور القرآن الكريم على أنها مخلوقات الله ورسله وجنوده بدلالة قاطعة على ذلك ومن ذلك قول الحق تبارك وتعالى فى سورة فاطر الآية الأولى (الحمد لله فاطر السموات والأرض جاعل الملائكة رسلا أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع يزيد فى الخلق ما يشاء إن الله على كل شىء قدير) ويقول الحق سبحانه (وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناثاً أشهدوا خلقهم ستكتب شهادتهم ويسألون) «سورة الزخرف الآية ١٩»، ويقول الله تعالى جل شأنه: (عليها ملائكة غلاظ شداد لايعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون) سورة التحريم الآية ٦ ـ ويرى المستأنف ضده أن الآيات التى وردت بكتاب الله تعالى إذا فهمت حرفيًا تشكل صورة أسطورية، والأسطورة بالمعنى اللغوى الذى يشكل المستأنف ضده أحد علمائها هى الأباطيل والأحاديث العجيبة، وهذا القول لايبعد كثيراً عما

حكاه القرآن الكريم عن قول الكافرين فى آياته (يقـول الذين كـفـروا إن هذا إلا أسـاطيـر الأولين) سـورة الأنعـام الآية ٢٥. ولم ترد كلمة أساطير فى القرآن الكريم إلا بهذا المعنى. والمستأنف ضده كرر وصف كتاب الله بهذا اللفظ فى مواضع كثيرة منها ما ورد فى مؤلفه «نقد الخطاب الدينى» فى صفحات ٧، ٨، ٩٩، ٢٠٧.

ثالثًا ـ ينكر المؤلف وجود الشياطين ويجعل وجودها وجوداً ذهنياً فى مرحلة الأمة الإسلامية فى بدايتها أى وجوداً فى أذهان الناس والقرآن الكريم سايرهم فى ذلك وكذلك السحر والحسد وأنه لا وجود للشياطين فى الأعيان وكذا للسحر والحسد والجن وبهذا الإنكار، ينكر الآيات الكثيرة الواردة عن الشـياطين وأن لها وجـوداً حقيقياً وأنها من مخلوقات الله سبحانه والآيات قاطعة الدلالة فى ذلك. ورد ذكر الشياطين والشيطان أكثر من ثمانين مرة فى مـواضـع كـثـيـرة من السـور منهـا: «فأزلهما الشيطان منها فأخرجهما مما كـانا فـيـه «البـقـرة الآية ٣٦»، ومنهـا: (فوسوس إليـه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شـجـرة الخلد وملك لايبلى) «سـورة طه الآية ١٢٠»، (فـوربك لنحشرنهم والشياطين ثم لنحضرنهم حول جهنم جثيا) «سورة مريم الآية ٦٨».

ولم يقف المستأنف ضده عند حد الإنكار بل أخـذ يسـخـر من النص وهو يعنى القرآن الكريم فيقول: (وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها) هذه العبارة حرفياً من كتاب نقد الخطاب الدينى/ ٢٠٦.

ومنطوق المستأنف ضده فى كلامه السالف أن كتاب الله تعالى حوى كثيراً من الأباطيل التى سـايرت المجـتـمـع الإسلامى فى بدايته لوجود هذه الأشياء فى أذهان الناس فى تلك الحقبة السحيقة

نصر حامد أبو زيد



من التاريخ وأن على الناس التخلص من هذه الأباطيل والتمسك بالحقيقة التى لايعرفها إلا المستأنف ضده، وحده تعالى الله عما يقولون علواً كبيراً.

رابعاً ـ وعن الجن والوسواس الخناس فالمستأنف ضده الأول ينكر وجود الجن حسبما ورد فى مؤلفاته كما سلف البيان، وهو بهذا ينكرها كمخلوقات لها وجودها الحقيقى والتى أثبت القرآن وجودها فى آيات قاطعة الدلالة على ذلك منها:

قول الحق تبارك وتعالى (وكذلك جعلنا لكل نبى عـدواً شـياطين الإنس والجن) «سورة الأنعام الآية ١١٢»، ويقول سبحانه بياناً على أنه يحشرهم يوم القيامة (يوم يحشرهم جميعًا يا معشر الجن قـد استكثرتم من الإنس وقـال أولياؤهم من الإنس ربنا استمتع بعضنا ببعض وبلغنا أجلنا الذى أجلت لنا قـال النار مثواكم خالدين فيها إلا ما شاء الله إن ربك حكيم عليم) «سورة الأنعام الآية ١٢٨»، وفى خلق الجن يقول الحق تبارك وتعالى (والجان خلقناه من قبل من نار السموم) «سورة الحجر الآية ٢٧».

قول الحق تبارك وتعالى (وما خلقت الجن والإنس إلا ليـعـبـدون) سـورة الذاريات/ ٥٦ والمستأنف ضده لم يكتف بهذا التكذيب للآيات القرآنية قاطعة

الدلالة فيما جاءت به بل ينسب إلى القرآن الكريم تطوير صور الجن تبعًا لمعطيات الثقافة قولا من أن سورة الناس مكية ويقصد قول الحق تبارك وتعالى (قـول أعوذ برب الناس ملك الناس إله الناس من شـر الوسـواس الخناس الذى يوسـوس فى صـدور الناس من الجنة والناس) ويضيف إن النص طوره إلى ما يشبه الناس من انقسامهم إلى مؤمنين وكافرين بعد ذلك فى سورة «الجن» ونسى المستأنف ضده أن سورة الجن مكية أيضاً بالتفاق، بل هى قريبة فى ترتيب النزول من سورة الناس أى أن معطيات الثقافة كما يقول كانت واحدة.

خامسًا ـ ولايقف المستأنف ضده عند هذا الحد فى رمى القرآن الكريم باحتوائه على الأساطير، بل يضيف إلى ذلك أيضًا صور العقاب والثواب، ومشاهد القيامة ليدخلها أيضًا ضمن الأساطير إذا فهمت بحرفية نصوصها وآيات العقاب والثواب أى الآيات القرآنية على النار والجنة وآيات مشاهد القيامة وعذاب القبر هى آيات كثيرة تمثل جزءاً كبيراً من كتاب الله تعالى.

خلاصة ما أورده المستأنف ضده فى هذا الأصل من أصول العقيدة الإسلامية أن الآيات القرآنية لاتمثل واقعًا ولا حقيقة ولكنها تمثل وجـوداً ذهنيًا فى مـرحلة العصر النبوى أى فى أذهان الناس فى ذلك الوقت، وقـد حـدثت تطورات فى العقول والتاريخ وتغيرت الصور الذهنية لرب الناس فيجب أن تفهم هذه العقيدة على نحو أذهان الناس اليوم والمستأنف ضده بهذا القول يكون قد رد قول الحق تبارك وتعالى عن القرآن الكريم، بأنه الحق وأن مـا ورد به هو الحق، وأنه لايأتيـه البـاطل من بين يديه ولا من خلفه، وأن الرسول ﷺ لاينطق عن الهوى وهذه الآيات مثبوتة فى كتاب الله تعالى ومنها:

قول الحق تبارك وتعالى: (يا أيها الناس قد جاءكم الرسول بالحق من ربكم) سورة آل عمران الآية/ ١٧٠ وقوله سبحانه (تلك آيات الله نتلوها عليك بالحق) «سورة آل عمران الآية/ ١٠٨»، وقوله تعالى (ولاتتبع أهواءهم عما جاءك من الحق) «سورة المائدة الآية/ ١٤٨»، وقوله تعالى ذكره (إن الحكم إلا لله يقص الحق وهو خير الفاصلين) «سورة الأنعام الآية/ ٥٧»، ويقول الله سبحانه (إن الذين كفروا بالذكر لما جاءهم وإنه لكتاب عزيز لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد) «سورة فصلت الآيتان/ ٤١/ ٤٢».

ويقول تعالى شأنه (وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحى يوحى) «سورة النجم الآيتان/ ٤،٣»، ومن المعلوم فى اللغة العربية أن الحق له معان تدور كلها حول الشيء الثابت بلاشك. والمطابق لما عليه ذلك الشيء نفسه، وأن الباطل هو بالإثبات له عند الفحص (راجع المفردات فى غريب القرآن، ومختار الصحاح، المعجم الوسيط)

٤ - ومازالت المحكمة تواصل عرض ما أورده المؤلف عن القرآن الكريم.

يقول المستأنف ضده فى مؤلفه نقد الخطاب الدينى ص ٩٣/ ٩٤.

(النص منذ لحظة نزوله الأولى أى مع قراءة النبى له لحظة الوحى تحول من كونه نصا إلهيا وصار فهماً إنسانيا، لأنه تحول من التنزيل إلى التأويل، إن فهم النبى للنص يمثل أولى مراحل حركة النص فى تفاعله بالعقل البشرى، ولاالتفات لمزاعم الخطاب الدينى بمطابقة فهم الرسول للدلالة الذاتية للنص على فرض وجود مثل هذه الدلالة الذاتية أن مثل هذا الزعم يؤدى إلى نوع من الشرك حيث إنه يطابق بين المطلق والنسبى وبين الثابت والمتغير حيث يطابق بين القصد الإلهى والفهم الإنسانى لهذا القصد ولو كان فهم الرسول، أنه زعم يؤدى إلى تأليهه أو إلى تقديسه بإخفاء حقيقة كونه بشراً والكشف عن حقيقة كونه نبيًا بالتركيز عليها وحدها ويقول المستأنف ضده فى المؤلف نفسه ص٢٠٦:

(و إذا كنا ننطلق ههنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية بشرية لغة وثقافة ...)

وفى المؤلف نفسه ص٢١٠ يقول:

(يتم تغييب دلالات النصوص بالوثب على بعدها التاريخى وبالوثب على الثقافة والواقع المعاصرين بالارتداد بهما إلى عصر إنتاج النصوص الدينية) ويقول المستأنف ضده فى مؤلفه «مفهوم النص» ص ٦٠:

(... وتأتى الآية الثانية لتؤكد أن القرآن مصدر من (قرأ) بمعنى القراءة الذى هو الترديد والترتيل) «ورتل القرآن ترتيلا» - «سورة المزمل/ الآية ٤».

إن النص فى إطلاقه هذا الاسم على نفسه ينتسب إلى الثقافة التى تشكل من خلالها وعبارات المستأنف ضده بمنطوقها - ولاتفسر المحكمة هذا المنطوق الواضح الجلى لأن التفسير لايكون مجاله إلا فى الغامض من العبارات - عبارات المستأنف ضده تنفى عن القرآن الكريم كونه نصاً إلهيًا وتؤكد على أنه نص بشرى. وفى ذلك إنكار للآيات القرآنية قاطعة الدلالة فى ذلك - وأيضا لاتستند المحكمة إلى التفسير ولا التأويل لأن نصوص القرآن الكريم فى هذا الشأن: «نص» بالمعنى الاصطلاحى للنص الذى سبق بأنه الذى لايحتاج لتفسير ولالتأويل.

ومن هذه الآيات الكريمة ما يأتى:

قول الحق تبارك وتعالى (وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله ثم أبلغه مأمنه ذلك بأنهم قوم لايعلمون) «سورة التوبة/ الآية/٦».

فالقرآن كلام الله بنص الآية. والمستأنف ضده يصر على أنه (نص إنسانى بشرى).

ويقول الحق تبارك وتعالى فى السور المكية:

من «سورة يونس/ الآية ١٥» (وإذا تتلى عليهم آياتنا بينات قال الذين لايرجون لقاءنا إئت بقرآن غير هذا أو بدله قل ما يكون لى أن أبدله من تلقاء نفسى إن أتبع إلا ما يوحى إلى إنى أخاف إن عصيت ربى عذاب يوم عظيم)

ويقول جل شأنه فى الآية(١٧) من السورة نفسها (فمن أظلم ممن افترى على الله كذباً أو كذب بآياته إنه لايفلح المجرمون)

ومن سورة النحل الآيتان/(١٠١ و١٠٢) يقول الله سبحانه:

(وإذا بدلنا آية مكان آية والله أعلم بما ينزل قالوا إنما أنت مفتر بل أكثرهم لايعلمون، قل نزله روح القدس من ربك الحق ليثبت الذين آمنوا وهدى وبشرى للمسلمين) ومن سورة النمل يقول الله جل شأنه/ الآية٦ (وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم) فالآيات تدل نصًا على أن القرآن الكريم الذى نتلوه هو كلام الله تعالى وأن الله سبحانه أنزل كلماته وآياته وهى التى يتلوها رسول الله ﷺ والتى نتلوها اليوم فالقرآن الكريم ليس فهمًا إنسانيًا من الرسول ﷺ للوحى كما يؤكد المستأنف ضده فى كلامه وليس نصًا بشريًا، وليس منتجًا ثقافيًا ونسبة هذه الصفات للقرآن الكريم فيها رد للقرآن الكريم بأكمله بوصفه كلام الله لفظاً ومعنى، ورد للآيات القرآنية التى تنص على أن الآيات بذاتها منزلة من الله

سبحانه وتعالى كما يقول الحق تبارك وتعالى (لاتحرك به لسانك لتعجل به إن علينا جمعه وقرآنه فإذا قرأناه فاتبع قرآنه) سورة القيامة الآيات ١٦، ١٧، ١٨.

ثم إن القرآن الكريم مقدس وصفه الله سبحانه بأنه القرآن العظيم (سورة الحجر الآية ٨٧) ووصفه سبحانه (بل هو قرآن مجيد فى لوح محفوظ) «سورة البروج الآيتان ٢١، ٢٢» ووصفه جل شأنه فى «سورة ق الآية الأولى» (ق والقرآن المجيد) ووصفه بأنه الحكيم (الر تلك آيات الكتاب الحكيم) «سورة يونس الآية الأولى» ووصفه بأنه (شفاء ورحمة للمؤمنين) «الآية ٨٢ من سورة الإسراء» ووصفه سبحانه (وإنه لكتاب عزيز لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد). «سورة فصلت الآيتان/ ٤١ - ٤٢» كما وصفه سبحانه (إنه لقرآن كريم فى كتاب مكنون) «سورة الواقعة/ الآيتان ٧٧ - ٧٨». وإنه هدى للناس «سورة البقرة الآية ١٨٠» ووصفه سبحانه بأنه (ص والقرآن ذى الذكر) «سورة ص/ الآية الأولى ووصفه جل شأنه (الر تلك آيات الكتاب المبين) «سورة يوسف الآية الأولى». هذه صفات القرآن الذى أنزله الله سبحانه والذى يصفه المستأنف ضده الأول بأنه نص بشرى وإنه (تأنسن هكذا) وإنه فهم لرسول الله ﷺ للوحى، والقول بغير هذا يؤدى إلى نوع من الشرك (هكذا) وأن النص أطلق على نفسه اسم القرآن.

٦ - وإذا كان المستأنف ضده توجه إلى العقيدة الإسلامية فى أصلها الأول وهو القرآن الكريم لما سبق أن أوردناه، كما توجه إلى جزء من أحكام العقيدة الواردة بالقرآن الكريم أيضًا، فإنه اتجه إلى الشريعة ليوجه إليها الأقوال الآتية:

نصر حامد أبو زيد



أ) من كتاب إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى ص٣٧ يقول المستأنف ضده:

وإذا انتقلنا من مجال العقائد والتصورات إلى مجال الأحكام والتشريعات، والأحكام والتشريعات جزء من بنية الواقع الاجتماعى فى مرحلة اجتماعية تاريخية محددة.

وفى ص ٦٠ من كتاب «نقد الخطاب الدينى» يقول: «وإذا كان مبدأ تحكيم النصوص يؤدى إلى القضاء على استقلال العقل لتحويله إلى تابع يقتات بالنصوص ويلوذ بها ويحتمى فإن هذا ما حدث فى تاريخ الثقافة العربية الإسلامية».

وفى قضية المطالبة بمساواة المرأة بالرجل فى الأحكام على خلاف ما ورد بالقرآن الكريم يقول المستأنف ضده فى «الكتاب نفسه ص ٢٢٢» ولا يتم الكشف عن المنظم فى قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية... المعنى الكلى تحرير الإثنين الرجل والمرأة من أمر الارتهان الاجتماعى والعقلى، لذلك طرح العقل نقيضاً (للجاهلية) والعدل نقيضاً (للظلم) والحرية نقيضاً (للعبودية) ولم يكن يمكن لتلك القيم إلا أن تكون واضحة مدلولا عليها، فالنص لا يفرض على الواقع مايتصادم معه كليًا بقدر ما يحركه جزئيًا، ولعل مثار الاجتهاد قد تحدد الآن فى مسألة ميراث البنات بل فى كل قضايا المرأة المثارة فى واقعنا.

ويوضح مايقصده بصورة أكثر بياناً ص ١٠٥ من الكتاب نفسه فيقول:

وفى قضية ميراث البنات بل فى قضية المرأة بصفة عامة نجد الإسلام قد أعطاها نصف نصيب الذكر بعد أن كانت مستبعدة استبعادا تاماً وفى واقع اجتماعى اقتصادى تكاد تكون المرأة فيه كائناً لا أهلية له وراء التبعية الكاملة بل الملكية التامة للرجل أبا ثم زوجًا. اتجاه الوحى واضح تمامًا، وليس من المقبول أن يقف الاجتهاد عند حدود المدى الذى وقف عنده الوحى وإلا انهارت دعوى الصلاحية لكل زمان ومكان.

وحيث إن هذه العبارات التى صدرت من المستأنف ضده تدل نصًا على أنه لا يقبل أن يقف الاجتهاد عند حدود المدى الذى وقف عنده الوحى وإنما يجب أن يتطور الاجتهاد بالنسبة لهذه الأحكام المنصوص عليها ارتباطاً بقياس مدى تطوير النص للواقع التاريخى والمعيار فى ذلك للمناحى الكلية للوحى.

ومفهوم ذلك أن القرآن الكريم إذا أعطى البنت نصف الذكر فى الميراث بعد أن كانت لاترث شيئاً فالاتجاه هو إعطاؤها حقها ولكن لم يقرر القرآن الكريم ذلك حتى لا يصطدم بالواقع. وإنما اكتفى بتحريك الواقع جزئيًا ليكمل الناس باجتهادهم هذا الاتجاه لنهايته، وكذلك الشأن فى حجب البنت لباقى الورثة، وكذلك فى شهادة المرأتين لشهادة رجل واحد وهكذا.

وهذا الذى ذهب إليه المستأنف ضده يعلم هو أنه يخرج على الآيات القرآنية التى تنص على أحكام قطعية فى هذا

المجال ومع ذلك فهو يطالب ويلح ويجعل همه كله عدم تحكيم النصوص على نحو ما نقل الحكم عنه من قبل.

وتورد المحكمة بعض الآيات قطعية الدلالة فى ميراث الأنثى بالنسبة للذكر، وفى أن شهادة امرأتين تعادل شهادة الرجل الواحد من ذلك:

قول الحق تبارك* وتعالى فى سورة النساء من الآية التاسعة:

(يوصيكم الله فى أولادكم للذكر مثل حظ الأنثيين...) وفى الآية (١٢) من السورة نفسها (ولكم نصف ماترك أزواجكم إن لم يكن لهن ولد فإن كان لهن ولد فلكم الربع مما تركن من بعد وصية يوصين بها أو دين. ولهن الربع مما تركتم إن لم يكن لكم ولد فإن كان لكم ولد فلهن الثمن مما تركتم....) ثم تأتى الأيتان التاليتان لهاتين الآيتين لتبينا طبيعة هذه الأحكام (تلك حدود الله ومن يطع الله ورسوله يدخله جنات تجرى من تحتها الأنهار خالدين فيها وذلك الفوز العظيم، ومن يعص الله ورسوله ويتعد حدوده يدخله نارا خالداً فيها وله عذاب مهين) وعن شهادة المرأتين بالرجل يقول الحق تبارك وتعالى: (واستشهدوا (شهيدين) من رجالكم فإن لم يكونا رجلين فرجل وامرأتان ممن ترضون من (الشهداء) سورة البقرة من الآية / ٢٨٢.

وعن بعض الأحكام الواردة بالقرآن الكريم وهى ملك اليمين ووضع أهل الذمة فى الإسلام والجزية نورد بعض عبارات المستأنف ضده من كتابه نقد النص الدينى: ص ١٠٤ ... «تزييف يجمد النصوص كما يجمد الواقع بإلغاء حقائق التاريخ واللغة ومحاربة العقل الذى حرره الوحى، وليس غريباً بعد ذلك كله أن يتعلم أبناؤنا فى المدارس أن الإسلام يبيح امتلاك الجوارى ومعاشرتهن معاشرة جنسية وأن هذه إحدى (الطرائق) فى العلاقة بالنساء إلى جانب طريقة الزواج الشرعى مادام ذلك قد وردت به النصوص وليس غريباً أيضا فى ظل عبودية النصوص أن يتعلموا أن المواطن المسيحى مواطن من الدرجة الثانية يجب أن يحسن المسلم معاملته.

وفى ص ٢٠٥ من الكتاب نفسه يقول:

والآن وقد استقر مبدأ المساواة فى الحقوق والواجبات بصرف النظر عن الدين واللون والجنس لا يصح التمسك بالدلالات التاريخية لمسألة الجزية... إن التمسك بالدلالات الحرفية للنصوص فى هذا المجال لا يتعارض مع مصلحة الجماعة فحسب. ولكن يضر الكيان الوطنى القومى ضرراً بالغًا. وأى ضرر أشد من جذب المجتمع إلى الوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية فى نضالها الطويل من أجل عالم أفضل مبنى على المساواة والعدل والحرية. ا هـ

المستأنف ضده فى العبارات يرى أن التمسك بالنصوص فى شأن الجزية يجذب المجتمع للوراء - والذى وصل إلى عالم أفضل مما كان عليه ــ فالتمسك بالدلالات الحرفية للنصوص هو فى نظره يمثل التخلف والعودة إليه بعد أن تقدمت البشرية إلى ماهو أفضل وهذا المعنى الحرفى لأقوال المستأنف ضده يكرره فى ص ١٠٢ من الكتاب نفسه:

... فمن الطبيعى بل والضرورى أن يعاد فهم النصوص وتأويلها بنفى المفاهيم التاريخية الاجتماعية الأصلية، وإحلال المفاهيم المعاصرة والأكثر إنسانية وتقدما مع ثبات مضمون النص.

وحيث إن ماقرره المستأنف ضده فى خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتى يلزم اتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها، أى إذا وجد مالك اليمين لأركانه الشرعية وشروطه وانتفت موانعه، فإن لم يجد مالك اليمين فلا مجال لانطباق النص، ومن الآيات القرآنية التى تورد حكم ملك اليمين الآيات من ١ إلى ٧ من سورة المؤمنين، (قد أفلح المؤمنون الذين هم فى صلاتهم خاشعون والذين هم عن اللغو معرضون والذين هم للزكوة فاعلون والذين هم لفروجهم حافظون إلا على أزواجهم أو ماملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين، فمن ابتغى وراء ذلك فأولئك هم العادون) أما ماأورده المستأنف ضده عن معاملة أهل الذمة وماورد بشأنهم من وجوب الجزية عليهم وأن القول بذلك يعنى جذب المجتمع للوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية فى نضالها الطويل من أجل عالم أفضل، فهذا القول رد لآيات الله تعالى فى شأن الجزية ووصف لها بأوصاف قد يتحرج البعض من أن يصف بها كلام البشر وأحكامهم بل وهو قول يخالف ماأوجبه القرآن الكريم والسنة النبوية من أحكام تمثل قمة المعاملة الإنسانية الكريمة للأقليات غير الإسلامية فى الدولة الإسلامية وهى معاملة يتمنى المسلمون فى العالم أجمع أن تعامل الدول غير المسلمة الأقليات الإسلامية بداخلها طبقا لأحكام الإسلام للأقلية غير المسلمة بدلا من المذابح الجماعية للرجال والنساء والولدان. أما آية الجزية التى خرج عليها المستأنف ضده وهى أية قاطعة الدلالة فهى الآية ٢٩ من سورة التوبة (قاتلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ولايحرمون ماحرم الله ورسوله ولا يدينون دين الحق من الذين أوتوا الكتاب حتى يعطوا الجزية عن يدٍ وهم صاغرون).

واستمراراً من المستأنف ضده فى رد بعض أحكام القرآن الكريم يقول المستأنف ضده فى كتابه مفهوم النص ص٢١ مايأتى:

فإذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تبدد ذلك الوهم الزائف الذى

نصر حامد أبو زيد



يفصل بين العروبة والإسلام ويهمش المستأنف ضده هذه العبارة برقم ١ - ويقول في الهامش مايأتي: إن الفصل بين العروبة والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية أولها عالمية الإسلام من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم ورغم أن هذه الدعوى مفهوم مستقر في الثقافة فإن إنكار الأصل العربي للإسلام وتجاوزه للوثب إلى العالمية مفهوم حديث نسبياً.

المستأنف ضده يكررأن عالمية الإسلام افتراض مثالي ذهني وهو بهذا يرد الآيات قاطعة الدلالة على أن الله سبحانه وتعالى أرسل رسوله محمداً صلى الله عليه وسلم للناس كافة عامة وليس لقريش ولا للعرب فحسب. والآيات التي تنص على ذلك منذ فجر الدعوى الإسلامية، بل كلها آيات من السور المكية ونعرض بعض الآيات لترتيب نزول سورها كما قرر بذلك علماء علوم القرآن الكريم يقول الله سبحانه في سورة القلم وهي السورة الثانية في النزول بعد سورة العلق) (وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ويقولون إنه لمجنون، وماهو إلا ذكر للعالمين) الآيتان (٥١ - ٥٢). وتتكرر الآية الثانية في عديد من السور - وفي سورة الأعراف الآية (١٥٨) يقول الحق تبارك وتعالى (قل يأيها الناس إني رسول الله إليكم جميعًا) ويقول الحق تبارك وتعالى في سورة الفرقان الآية الأولى:

(تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيرا).

ويقول جل شأنه في سورة سبأ الآية ٢٨ (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرا ونذيرا ولكن أكثر الناس لا يعلمون).

ويقول الله سبحانه في سورة الأنبياء الآية (١٠٧):

(وماأرسلناك إلا رحمة للعالمين).

د - ويتجه المستأنف ضده أيضا للهجوم على النصوص بعامة لينفي عنها ثبات المعاني والدلالة وينفي عنها أيضا وجود عناصر ثابتة بها يقول المستأنف ضده في كتابه «نقد الخطاب الديني» ص ٩٩.

الواقع هو الأصل ولا سبيل لإهداره، ومن الواقع تكون النص (تكرر المحكمة أن المؤلف يطلق على القرآن الكريم: النص. والنصوص) ومن لغته وثقافته صيغت مناهجه .... فالواقع أولاً والواقع ثانيا والواقع أخيراً. وإهدار الواقع لحساب نص جامد ثابت المعنى والدلالة يحول كليهما إلى أسطورة.

وفي ص (٨٣) من الكتاب نفسه يقول:

وليس ثمة عناصر جوهرية ثابتة في النصوص، بل لكل قراءة بالمعنى التاريخي الاجتماعي جوهرها الذي تكشفه في النص.

وفي ص (١٠٣) من كتابه الإمام الشافعي.... يقول المستأنف ضده:

... وهذا يدل على أنه ليس لأحد دون رسول الله (صلى الله عليه وسلم)

أن يقول إلا بالاستدلال... وإذا كان هذا الفهم... ينطلق من موقف أيديولوجي واضح فإن هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولا دائمًا لمجموعة من الثوابت التي إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية وليست هذه الرؤية للإنسان والعالم معزولة تماماً عن مفهوم الحاكمية في الخطاب الديني السلفي المعاصر حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم من منظور علاقة السيد بالعبد الذي لايتوقع منه سوى الإذعان ثم ينتهي المستأنف ضده إلى غايته من مؤلفه المذكور فيقول فيه ص ١١٠ «وقد آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان في عالمنا. علينا أن نقوم بهذا الآن وفوراً قبل أن يجرفنا التيار» وهذا الذي صرح به المستأنف ضده إنما يرد به قول الحق تبارك وتعالى في آيات كثيرة عن عبودية الإنسان لله سبحانه وتعالى كما في قوله تبارك وتعالى (وماخلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) سورة الذاريات الآية ٥٦ كما ترد الآيات الكثيرة التي تلزم الإنسان بطاعة ربه سبحانه وطاعة رسوله صلى الله عليه وسلم كما في قول الحق تبارك وتعالى (فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجاً مما قضيت ويسلموا تسليماً) «سورة النساء الآية /٦٥».

كما أن هذا الذي أورده المستأنف ضده ترد به الآيات الكثيرة التي تفرض على الرسول صلى الله عليه وسلم وعلى سائر الأمة الإسلامية حكامًا ومحكومين إلى يوم الدين، تفرض على الجميع الحكم بما أنزل الله سبحانه وهل يكون إلا الحكم بالنصوص. ومن هذه الآيات ماورد بسورة المائدة بالآيتين (٤٩، ٥٠) يقول الحق تبارك وتعالى (وأن احكم بينهم بما أنزل الله ولاتتبع أهواءهم واحذرهم أن يفتنوك عن بعض ماأنزل الله إليك فإن تولوا فاعلم إنما يريد الله أن يصيبهم

ببعض ذنوبهم وإن كثيراً من الناس لفاسقون، أفحكم الجاهلية يبغون ومن أحسن من الله حكمًا لقوم يوقنون) وفى السورة نفسها ينص الحق تبارك وتعالى على صفة من لم يحكم بما أنزل الله تبارك وتعالى وذلك فى الآيات: «٤٤، ٤٥، ٤٧، (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون) . (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون) (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون) .

هـ ـ وإذا كانت المحكمة قد أوردت بعض مقالات المستأنف ضده فما توصيف المذكور لبعض مؤلفاته (نقد الخطاب الدينى) يقول ص ١٠ :

فإذا كانت هذه الفصول الثلاثة قد سبق نشرها منفصلة.... فإن وحدتها لا تكمل فقط فى وحدة الموضوع الذى نتناوله (وهو الخطاب الدينى بل تتجلى بشكل أبرز فى كونها جزءاً ـ حيوياً من منظومة أكبر، منظومة العقل فى صراعه ضد الخرافة، والعدل فى صراعه ضد الظلم) .

وحيث إن المحكمة تنتقل الى كتابات المستأنف ضده عن السنة النبوية.

القسم الثانى: مايتصل بالسنة النبوية، ونقلا عن كتاب المستأنف ضده: «الإمام الشافعى وتأسيس الأيدلوجية الوسطية، العبارات الآتية:

ص ٢٨ : فى محاولة الشافعى ربط النص الثانوى (السنة النبوية) بالنص الأساسى (القرآن) .... ص ٣١ لا يخلو بدوره من دلالة على طبيعة مشروع الشافعى المشروع الهادف إلى تأسيس السنة نصًا وفى ص ٣٩ يقول: «فإن الوجه الثالث محل الخلاف ـ وهو استقلال السنة للتشريع يكشف عن طبيعة الموقف الذى أهيل عليه تراب النسيان فى ثقافتنا وفكرنا الدينى، وطبقاً لهذا الموقف ليست السنة مصدراً للتشريع وليست وحياً بل هى تفسير وبيان لما أجمله الكتاب ـ وحتى مع التسليم بحجية السنة فإنها لاتستقل بالتشريع ولا تضيف إلى النص الأصلى شيئًا لا يتضمنه على وجه الإجمال والإشارة،

وفى ص ٤٠ يكرر المستأنف ضده :

«وإذا كانت الحكمة هى السنة فإن طاعة الرسول المقترنة دائمًا بطاعة الله فى القرآن تعنى اتباع السنة، (المستأنف ضده هنا يورد رأى الشافعى) ولا يمكن الاعتراض على الشافعى بأن المقصود بطاعة الرسول طاعته فيما يبلغه من الوحى الإلهى (القرآن)، لأنه قد جعل السنة وحيا من الله يتمتع بالقوة التشريعية والإلزام نفسيهما.... هكذا يكاد الشافعى يتجاهل بشرية الرسول تجاهلاً شبه تام.

وفى ص ٤٢ : «ومعنى ذلك أن تأسيس مشروعيةالسنة بناء على تأويل بعض نصوص الكتاب ـ مثل تأويل الحكمة بأنها السنة، وتأويل العصمة بأنها انعدام الخطأ مطلقًا، لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيدلوجى المشار إليه ولا يتبين هذا بشكل واضح إلا بيان الكيفية التى يساجل بها الشافعى من لا يقبلون من السنة إلا ماوافق الكتاب».

وفى ص (٥٥) يوضح مايراه المؤلف من دور الشافعى والدافع إليه.

«إن تأسيس السنة وحيًا لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيديولوجى الذى أسهبنا فى شرحه وتحليله: موقف العصبية العربية القرشية التى كانت حريصة على نزع صفات البشرية عن محمد (صلى الله عليه وسلم) وإلباسه صفات قدسية إلهية تجعل منه مشرعاً، وسبق أن قال هذا المعنى ص (٤٥) بألفاظ مقاربة.

وفى ص (٧٤ـ ٧٥) يقول المستأنف ضده: «ولاشك أن قبول الشافعى للمراسيل... كاشف عن طبيعة المشروع الذى يريد أن يصرع الذاكرة على أساس الحفظ ومرجعية النصوص..... ويدد تدقيق السنة نصاً».

وفى ص ١١٠ يقول: «هذه الشمولية التى حرص الشافعى على منحها للنصوص الدينية بعد أن وسع مجالها فحول النص القانونى الشارح إلى الأصلى وأضفى عليه درجة المشروعية نفسها،....

وهذا الذى أورده المستأنف ضده عن السنة فيه رد لكثير من الآيات القرآنية الصريحة فى وجوب الرجوع إلى السنة والوعيد لمن يخالفها يقول الله سبحانه: «ياأيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم فإن تنازعتم فى شىء فردوه إلى الله والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الآخر ذلك خير وأحسن تأويلاً «سورة النساء الآية ٥٩». فالرد هنا إلى كتاب الله سبحانه وإلى سنة الرسول صلى الله عليه وسلم فى حياته وبعد وفاته عليه الصلاة والسلام.

ويقول الله تبارك وتعالى (وإذا قيل لهم تعالوا إلى ماأنزل الله وإلى الرسول رأيت المنافقين يصدون عنك صدوداً) «سورة النساء / الآية ٦١»، ثم يقسم الحق تبارك وتعالى على عدم إيمان من لم يحكم الرسول صلى الله عليه وسلم فيما نشب من خلاف وهذا هو التسليم الظاهر ثم لا يجد حرجًا فيما قضى صلى الله عليه وآله وسلم وهو التسليم باطنًا بهذا الحكم، (فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا فى أنفسهم حرجاً مما قضيت ويسلموا تسليماً) «سورة النساء / ٦٥».

والمحكمة لا ترى سعة حكمها ليحتوى أقوال علماء المسلمين باختلاف مذاهبهم ونحلهم على أن السنة وحى من الله تعالى وشرع منه فى خصوص

تشريع الأحكام لا فى مجال الأمور الدنيوية والمعيشية، وهى أقوال ترى المحكمة أن المستأنف ضده وهو أستاذ فى علوم العربية والدراسات الإسلامية بإحدى الجامعات المصرية لا تخفى عليه، وتورد المحكمة بعضًا من هذه الأقوال إقامة للحجة عليه إضافة لما سبق: يقول **أبو بكر الجصاص** من كبار علماء الحنفية وأئمتهم قوله تعالى (ومانطق عن الهوى) يحتج به من لا يجيز أن يقول النبى صلى الله عليه وسلم فى الحوادث من جهة اجتهاد الرأى بقوله (إن هو إلا وحى يوحى) وليس كما قال لأن اجتهاد الرأى إذا صدر عن الوحى جاز أن ينسب موجبه ومأدى إليه أنه عن وحى، أحكام القرآن ٣/ ٤١٣. ويقول **السرخس** من كبار فقهاء الحنفية: (قد بينا أنه كان يعتمد الوحى فيما بينه من أحكام الشرع. والوحى نوعان ظاهر وباطن... وأما مايشبه الوحى فى حق رسول الله صلى الله عليه وسلم فهو استنباط الأحكام من النصوص بالرأى والاجتهاد فإنما يكون من رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا الطريق فهو بمنزلة الثابت بالوحى لقيام الدليل على أنه يكون صواباً لامحالة) فأصول الوحى / ٢ / ٦٠ - ٦١. أما كلام فقهاء المالكية والشافعية والحنابلة فى هذا الخصوص فقد نقل المستأنف ضده بعضاً منه فى كتابه عن الإمام الشافعى والاتفاق بينهم على أن السنة وحى من الله تعالى أما أهل الظاهر فيقول **ابن حزم** (الوحى ينقسم من الله عز وجل إلى رسوله صلى الله عليه وسلم على قسمين: أحدهما وحى متلوٌّ مؤلف تأليفا معجز النظام وهو القرآن والثانى وحى مروى منقول غير مؤلف ولا معجز النظام ولا متلو. ولكنه مقروء وهو الخبر الوارد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو المبين عن الله عز وجل مراده هنا وقال الله تعالى (لا تبين للناس

نصر حامد أبو زيد



مانزل إليهم) ووجدناه تعالى قد أوجب طاعته هذا الثانى كما أوجب طاعة القسم الأول الذى هو القرآن ولا فرق) الإحكام فى أصول الأحكام ١ / ١٠٨. ويقول الشيعة (لا يختلف الشيعى عن السنى فى الأخذ بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم. بل يتفق المسلمون جميعًا على أنها المصدر الثانى للشريعة ولا خلاف بين مسلم وآخر فى أن قول الرسول صلى الله عليه وسلم سنة لابد من الأخذ بها) مقدمة المختصر النافع فى فقه الإمامية ولا تخرج كتب المعتزلة فى مجموعها عن هذا الأصل (راجع المعتمد فى أصول الفقه لأبى الحسن البصرى) وكذا كتب الخوارج (راجع شرح الدعائم تحقيق عبد المنعم عامر)

وحيث إنه بالرجوع إلى المذهب الحنفى لمعرفة من يعد مرتداً لاعتبار أن الرجوع إلى المذهب المذكور هو الواجب عملا بالمادتين ٦ من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥، ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والمادة ٦ المذكورة تقرر (تصدر الأحكام فى المنازعات المتعلقة بالأحوال الشخصية والوقف والتى كانت أصلاً من اختصاص المحاكم الشرعية طبقًا لما هو مقرر فى المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم المذكورة) أما المادة ٢٨٠ من اللائحة فعبارتها (تصدر الأحكام طبقًا للمدون فى هذه اللائحة ولا يرجح الأقوال من مذهب **أبى حنيفة** ماعدا الأحوال التى ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها أن تصدر الأحكام طبقًا لهذه القواعد) نجد **الأمام أبو بكر الجصاص** يقول فى أحكام القرآن / ٢ / ٢١٣ - ٢١٤: ....«وفى هذه الآية دلالة على أن من رد شيئا من أوامر الله تعالى أو أوامر رسوله صلى الله عليه وسلم فهو خارج عن الإسلام سواء رده من جهة الشك فيه أو من جهة ترك القبول والامتناع من التسليم لأن الله تعالى حكم بأن من لم يسلم للنبى صلى الله عليه وسلم بقضائه وحكمه فليس من أهل الإيمان».

ويقول **ابن تميم** من الحنفية (الأشباه والنظائر) / ١٩٠ / ١٩٢: «الكفر تكذيب محمد - صلى الله عليه وآله وسلم - فى شىء مما جاء به من الدين ضرورة. ولا يكفر أحد من أهل القبلة إلا بجحود ماأدخل فيه، ويصير مرتداً بإنكار ماوجب الإقرار به، أو ذكر الله تعالى أو كلامه.. بالاستهزاء، والاستخفاف بالقرآن أو المسجد أو مما يعظم كفر».... ورد النصوص كفر ويقول ابن عابدين فى حاشيته / ٣ / ٤٠٩ / ٤١١ فى خصوص الزنديق (... لاعتبارهم إبطان الكفر والاعتراف بنبوة نبينا **محمد** صلى الله عليه وآله وسلم... فإن قلت كيف يكون معروفًا داعيًا إلى الضلال وقد اعتبر فى مفهومه الشرعى أن يطبق الكفر؟ قلت: لا بعد فيه، فإن الزنديق يموه كفره ويروج عقيدته الفاسدة ويخرجها فى الصورة الصحيحة وهذا معنى إبطان الكفر فلا يتنافى إظهاره التقوى إلى الضلال وكونه معروفًا بالإضلال... ويجحدون الحشر والصوم والصلاة والحج ويقولون المسمى بها غير المعنى المراد والحاصل أنه يصدق عليهم اسم الزنديق».

هذا هو مذهب الحنيفية فى المرتد، ولا يوجد فيما اطلعت عليه المحكمة قول أو رأى يذهب إلى أن من ارتكب أحد الأفعال السابقة غير مرتد بل إن الإجماع انعقد على:

تكفير من دفع نص الكتاب الكريم، وكذا من استخف بالقرآن أو بشىء أو جملة أو حرف منه أو كذب شيئاً أو أثبت مانفاه أو نفى ماأثبته على علم منه بذلك أو شك فى شىء من ذلك فهو كافر عند أولى العلم بإجماع وكذا من سخر بالشريعة أو بحكم من أحكامها، كأن يسخر من الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر أو لم يقر بالأنبياء والملائكة فهو كافر اتفاقاً (راجع تبصرة الحكام / ٢ / ٢٨٧ الأعلام بقواطع الإسلام / ٣١ - ٦٤).

لما كان ماتقدم وكان الثابت مما أوردته المحكمة من تقول لأقوال المستأنف ضده فى مؤلفاته والتى أقر بها على نحو ما سلف أنه ارتكب الآتى على نحو مافصلته المحكمة فيما سبق.

١) كذب المستأنف ضده كتاب الله تعالى بإنكاره لبعض المخلوقات التى وردت فى الآيات القرآنية ذات الدلالة القاطعة فى إثبات خلق الله تعالى لها ووجودها كالعرش والملائكة والجن والشياطين، ورد الآيات الكثيرة الواردة فى شأنها.

٢) سخر المستأنف ضده من بعض آيات القرآن الكريم بقوله (حول النص - يقصد القرآن الكريم - الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها) وسبق الإشارة إلى موضع هذا القول من مؤلفاته.

٣) كذب المذكور الآيات الكريمة وهى نص فيما تدل عليه بشأن الجنة والنار ومشاهد القيامة ويرميها بالأسطورية.

٤) يكذب المذكور الآيات القرآنية التى تنص على أن القرآن الكريم كلام الله تعالى وتسبغ أفضل الصفات وأعظمها عليه فيقول إنه نص إنسانى بشرى وفهم بشرى للوحى.

٥) يرد المذكور آيات كتاب الله تعالى القاطعة فى عمومية رسالة الرسول سيدنا محمد صلى الله تعالى عليه وسلم للناس كافة عامة.

٦) وفى مجال آيات التشريع والأحكام يرى المستأنف ضده عدم الالتزام بأحكام الله تعالى الواردة فيها بعامة لأنها ترتبط بفترة تاريخية قديمة، ويطالب بأن يتجه العقل إلى إحلال مفاهيم معاصرة أكثر إنسانية وتقدماً وأفضل مما وردت بحرفية النصوص (كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا) سورة الكهف / الآية(٥)، وينفى عن النصوص وجود عناصر ثابتة بها ويرد على وجه الخصوص النصوص المتعلقة بأحكام المواريث والمرأة وأهل الذمة وملك اليمين الواردة بكتاب الله تعالى.

٧) وبعد أن عمق المستأنف ضده هجماته وتكذيباته لكتاب الله تعالى اتجه إلى السنة النبوية الشريفة لينال منها قدر استطاعته فيردها كوحى من عند الله تعالى وكأصل للتشريع وأن القول بذلك يقصد منه تأليه (محمد صلى الله عليه وسلم) وبهذا يرد الآيات القرآنية ويكفر بها تلك الواردة فى حجية السنة وفى أنها من وحى الله تعالى وإن اختلفت عن القرآن الكريم فى الصفة والأثر.

وحيث إن هذه الأقوال بإجماع علماء المسلمين وأئمتهم إذا أتاها المسلم وهو عالم بها يكون مرتداً خارجاً عن دين الإسلام. فإذا كان داعية لها فإن بعض العلماء يسميه زنديقاً فيكون أشد سوءاً من المرتد، وكان المستأنف ضده يعمل أستاذاً للغة العربية والدراسات الإسلامية فهو يعلم كل كلمة كتبها وكل سطر خطه وما تعنيه هذه الكلمات ومادل عليه هذه السطور وإن كان من المقرر أنه عند ظهور الألفاظ فلا تحتاج إلى نية ومن ثم يكون المستأنف ضده قد ارتد عن دين الإسلام وإضافة لذلك فقد استغل وظيفته كأستاذ لطلبة الجامعة فأخذ يدرس لهم هذه التكذيبات لكتاب الله تعالى ويلزمهم بدراساته واستيعاب هذه المعلومات القائلة بما حازته من الأوصاف البذيئة التى رمى بها كتاب الله تعالى وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، دون خوف من الله سبحانه ولا خوف من سلطة حاكمة، وهؤلاء الشباب فى سن التشكل والتأثر وخصوصاً بمن يعتبرونهم قدوة لهم كأساتذتهم، وترى المحكمة أن الكلية التى يدرس بها المستأنف ضده والجامعة مسئولان - عن هذه الكتب لأن هذه المؤسسات العلمية عندها من الوسائل وتستطيع أن تضع من التنظيمات ما يكفل منع هذه المؤلفات التى تحاول هدم أصول العقيدة الإسلامية وماهى بمستطيعة، ولكنها تشوش عقول الشباب فى أصول عقيدتهم وقد تدفع بعضهم إلى المروق عن الدين. وهذا إفساد للمجتمع وللشباب وللجامعة، والدين الإسلامى كما هو شامخ ثابت كما أنزله الله سبحانه على رسوله محمد صلى الله عليه وآله سلم. لقد تعرض لكثير من هذه الفقاقيع من دسائس **ابن سبأ** ومروراً بزنادقة العصر العباسى وغيره من العصور. والإسلام فى كتاب الله تعالى وفى سنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، وفى الدول الإسلامية وفى قلوب المؤمنين باق مستمر ولو كره الكافرون، ولو كره المشركون، ولو كره المنافقون. ومأأتاه المستأنف ضده ليس خروجاً على كتاب الله تعالى وكفراً به فحسب ولكنه أيضاً خروج على دستور جمهورية مصر العربية فى مواده الثابتة والتى تنص على أن الإسلام دين الدولة فالدولة ليست

علمانية ولا ملحدة ولا نصرانية، الدولة مسلمة دينها الإسلام، وإذا كان دين الدولة الإسلام فإن الاعتداء على أصوله ومقدساته اعتداء على الدولة فى كيانها الذى تقوم عليه وعقيدتها التى تدين بها، وأيضًا خروج على المادة التاسعة من الدستور فيما نصت عليه من أن الأسرة أساس المجتمع قوامها الدين، وخروج على المادة ٤٧ من الدستور نفسه التى تجعل حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان التعبير عن رأيه فى حدود القانون، وهو لم يلتزم حدود القانون فيما كتبه لخروجه على قانون العقوبات فى هذا الشأن أما ما دفع به المستأنف ضده من أن ماأتاه فى حدود البحث العلمى والاجتهاد الفقهى فهذا دفع ظاهر الفساد. فإن من المعلوم لكل باحث ولو كان مبتدئًا أن للبحث العلمى أصوله وللاجتهاد الفقهى قواعده وشروطه، فإن انسلخ الباحث عن أصول العلم الذى يبحث فيه وإذا حاول هدم القواعد والشروط وإذا خرج عن التزامات البحث العلمى الحقة فلا يسمى ماكتبه بحثًا، ولا ما سطره اجتهادًا، وبالنسبة للمستأنف ضده فإنه يبحث فى علوم القرآن فى مفهوم النص، ومفهوم النص بالمعنى اللغوى ـ لأنه لفظ باللغة العربية يرجع فى تحديده للغة العربية وهو اصطلاح يرجع فى تحديده لأهل العلم من العلماء فى علوم القرآن وأصول الفقه، ففى اللغة العربية من مادة: فهم ، والفهم: هيئة للإنسان بها يتحقق ما يحس، فإذا انتقلنا إلى المعنى الاصطلاحى نجد أن بعضهم يحدده بأنه التنبيه بالمنطوق على المسكوت عنه. أى أن حكم النص قائم وهناك حكم آخر يؤخذ من هذا المنطوق يفهم منه، ومنه مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة (راجع: الأحكام للآمدى / ٢ / ٣٢٨، المدد فى أصول الفقه / ١ / ١٥٢ ـ ١٥٣) أما هدم النص والدعوى إلى التحرر من سيطرته وإنشاء مفاهيم عقلية لا يحدها نص ولا تلتزم بلغة فهذا ليس من صور البحث العلمى وخصوصًا فى

نصر حامد أبو زيد



مسائل العقيدة وعلوم القرآن. والاجتهاد لغة من بذل الجهد فى طلب الشىء المرغوب إدراكه حيث يوجب وجوده أو يوقن وجوده فيه واصطلاحًا: استنفاذ الطاعة فى طلب حكم النازلة حيث يوجد ذلك الحكم، ومصادر الحكم الشرعى هو كتاب الله تعالى وسنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم إما نصًا وإما اجتهادًا فيهما، فإذا خرج المستأنف ضده عليهما وكذبهما وردهما فلا يكون هذا اجتهادًا وهذا شأنه فى مؤلفاته التى اطلعت عليها المحكمة على نحو ما فعلت.

ولما كان ذلك وكان من المقرر وفق مذهب الحنفية أنه إذا ارتد أحد الزوجين، فإن كانت الردة من المرأة كانت فرقة بغير طلاق بالاتفاق فى المذهب، وإن كانت الردة من الرجل فعند **أبى حنيفة وابن يوسف** وقعت الفرقة بغير طلاق ـ وهو الراجح بينما قال محمد: هى فرقة بطلاق لهما، إن الردة منافية للعصمة موجبة للعقوبة، والمنافى لا يحتمل التراخى فتبدل القطاع (الهداية وفتح القدير/٣/٢٨/٤٢١) وإذا تاب المرتد فإنه يثبت عليه بعض الأحكام كحبوط العمل وبطلان الوقف وبينونة الزوجة فلابد من عقد ومهر جديدين. إن ثبتت التوبة وأراد أن يعود الى بائنته. لما كان ماتقدم فإنه يتعين القضاء بالتفريق بين المستأنف ضده الأول وزوجته المستأنف ضدها الثانية لردته وهى مسلمة والمحكمة تهيب بالمستأنف ضده أن يتوب إلى الله سبحانه وأن يعود إلى دين الإسلام الحق الذى جعله الله نورًا للناس وصراطًا مستقيمًا ليفوز به الإنسان سعادة الدنيا والآخرة بالشهادة والإيمان بما أوجب الله سبحانه الإيمان به والتبرؤ من كل الكتابات التى كتبها مما فيها من كفر وتكذيب لآيات الله تعالى ورد لأحكامه سبحانه وليكن فى آخر من كانوا قد سلكوا مسلكه ثم تابوا إلى الله سبحانه قدره له فى ذلك.

وليسمع قول الحق تبارك وتعالى (قل ياعبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لاتقنطوا من رحمة الله إن الله يغفر الذنوب جميعًا إنه هو الغفور الرحيم، وأنيبوا إلى ربكم وأسلموا له من قبل أن يأتيكم العذاب ثم لا تنصرون واتبعوا أحسن ماأنزل إليكم من ربكم من قبل أن يأتيكم العذاب بغتة وأنتم لا تشعرون) «سورة الزمر / الآيات ٥٣ ـ ٥٥».

فلهذه الأسباب

حكمت المحكمة حضوريًا بقبول الاستئناف شكلا وبإلغاء الحكم المستأنف ورفض الدفوع المبداه من المستأنف ضدهما بعدم الاختصاص الولائى وبعدم انعقاد الخصومة وبعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة، وباختصاص المحكمة ولا ئيًا بقبول الدعوى وفى الموضوع بالتفريق بين المستأنف ضده الأول والمستأنف ضدها الثانية وإلزامهما بالمصاريف عن الدرجتين وعشرين جنيهاً مقابل أتعاب المحاماة.

صدر هذا الحكم وتلى علنًا بجلسة يوم الأربعاء الموافق السادس عشر من المحرم لسنة ١٤١٦ هجرية الموافق ١٤ من يونية سنة ١٩٩٥ ميلادية.

أمين السر

رئيس المحكمة



نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد

قـــــراءة فـــى حيـثـيـات التكفـيـر

محمد نور فرحات

«القراءة التى نحن مقبلون عليها فى هذا المقال، ليست مجرد قراءة قانونية تبين وتناقش الأساس القانونى الذى استند عليه الحكم الصادر بإثبات ردة الدكتور «نصر حامد أبو زيد» وتفريقه من زوجته، بل هى فى المقام الأول قراءة ثقافية اجتماعية تناقش الدلالات الثقافية له والآثار الاجتماعية المترتبة عليه، وبداية فإننا نثبت عددًا من الملاحظات حاكمة لقراءتنا لهذا الحكم القضائى، هى على الوجه التالى:».

قا أولا: إننا وإن كنا نعلم ونعلّم أن الحكم القضائى هو عنوان الحقيقة إلا أن ذلك مرهون بأن يكون الحكم قد توافرت له بداءة مقومات الصحة الشكلية للأحكام القضائية بأن يكون قد صدر فى خصومة منعقدة قانوناً فى مسألة عقد القانون ولاية للقضاء بنظرها إلى غير المشروط التى يعرفها رجال القانون دون غيرهم، فإذا افتقد الحكم أحد شروط الصحة الشكلية هذه بأن صدر فى غير خصومة معتبرة قانوناً أو تجاوز الحكم على السلوك المادى الذى هو موضوع القانون ومناط اختصاص القضاء وتوغل فى الأفكار والعقائد والوجدان والضمير، يحسب على المتناقضين همسات أفكارهم ويرصد نبضات وجدانهم ومجليات نشاطهم العقلى، فقد كف الحكم بذلك عن أن يكون عنواناً للحقيقة ليتحول إلى وجهة نظر فى أمر من أمور الثقافة يجرى عليه ما يجرى عليها من قابلية للجدل والمحاجة والمعارضة.

● ثانيًا: أن هذا الحكم محل مناقشتنا الآن ليس مجرد حكم بإثبات ردة من أقر بردته صراحًا بواحًا، وإنما هو حكم بإثبات ردة من يعلن تمسكه بالإسلام ولو بالظاهر والله أعلم بالسرائر، بل إنه لا يعلن تمسكه بالإسلام وأركانه فحسب وإنما يحمل كلامه المكتوب على الإسلام وصحيح فهمه، بينما يذهب الحكم إلى العكس فيحمل كلامه على الكفر بل والزندقة، وبالتالى ينتهى إلى ترتيب الآثار القانونية التى رأى الحكم ترتيبها، وهى التفريق بين الرجل وزوجته، أى أن واقعة الردة التى انتهى الحكم إلى إثباتها ليست واقعة محل تسليم من المحكوم ضده خالية من منازعته، كما هى الحال فى عدد من الأحكام القضائية المحدودة والمعدودة على أصابع اليد الواحدة - وإنما هى واقعة محل إنكار من المحكوم ضده ويصر الحكم على إلصاقها به وترتيب آثارها عليه، وينتهى الحكم إلى تقرير ردة المحكوم ضده رغم نطقه بالشهادتين وإقراره بأركان الإسلام الخمسة، استناداً إلى فهم ثقافى ذاتى، والفهم الثقافى بطبيعته لابد أن يكون ذاتيًا، فهم ثقافى لكتابات المحكوم ضده وآرائه التى رددها فى هذه الكتابات التى يرى صاحبها أنها الفهم الصحيح لحكم الإسلام ويرى الحكم القضائى أنها ردة عن الإسلام.

فالفارق بين الحكم الذى نحن بصدده والأحكام المعدودة التى رتبت النتائج

القانونية للردة أن هذه الأحكام الأخيرة كانت الردة فيها ثابتة بإقرار صريح من المتهم بها، أما الردة فى حالتنا فقد احتاجت فى إثباتها إلى جهد فكرى ثقافى جهيد من المحكمة بالتوغل فى أفكاره وعقائده وتحليلها من وجهة نظر القضاء، ثم ترتيب آثارها عليها وهى آثار - كما يصرح المدعون - لم تكن مقصودة لذاتها، أى أن الردة قد احتاجت أولا إلى إثبات وهو إثبات تصارعت فيه الحجج بين القاضى والمحكوم عليه وسلط القاضى سلطانه حكما على فكر المحكوم عليه وعلى باطنه وعلى عقيدته وعلى ضميره.

● **ثالثـًا**: لذا حق لنا بمنتهى الاطمئنان واليقين أن نقرر أن القضاء فى هذه الدعوى قد انتقل من كونه قضاء على السلوك والظاهر ليصبح قضاء على الضمير والباطن، وأن المرجعية التى طبقها القاضى ليست قواعد القانون الحاكمة للسلوك وإنما مبادئ الحق والباطل والزيغ والضلال الحاكمة للمعتقدات والضمائر وذلك بعينه ما اصطلح تاريخيًا على تسميته بقضاء التفتيش أى التفتيش فى المعتقدات والضمائر.

وتلك فى ظننا هى المرة الأولى فى التاريخ المصرى، قديمة ووسيطة وحديثة، التى يحكم فيها القضاء بكفر شخص لآراء منسوبة إليه حتى ولو كانت من قبيل الشطط والخروج عن صحيح الدين.

إن أحكام الردة المدونة فى بطون سجلات التاريخ من قبيل الحكم الصادر من محكمة الباب العالى عام ١١٠٣ هـ (سجل رقم ١٢٥ مادة ٢٠٦) وهذا نصه: «لدى مولانا قاضى القضاة وبحضرة افتخار الكبرا عثمان حواله الشهير بمصر حضر الأمير سنان جاويش والحاج محمد التاجر فى البهار وأحضرا صحبتهما الرجل المسمى إبراهيم والمسمى نفسه سركيس الكافورى. وثبت لدى مولانا شيخ الإسلام المومى إليه شهادتهما على وجه الرجل المذكور معرفته المعرفة الشرعية وأنه قبل تاريخه حين كان مقيماً ببندر جده أسلم بحضورهما فى مجلس الأمير مصطفى بك أمير جده وأقسم بالشهادتين وسمى بعد إسلامه إبراهيم وأحسن وصلى مع الجماعة ودخل مساجد المسلمين مراراً وأنه ارتد إلى دينه ثانيًا، واستفسر من الرجل المذكور عن ذلك فقال إنه نصرانى وإن اسمه سركيس وإنه كان مكرهاً فى إسلامه وعرض عليه الإسلام فى يوم تاريخه مراراً فامتنع ثم أقر بالشهادتين وقال أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمداً رسول الله خرجت من الدين الباطل ودخلت الدين الحق هو الإسلام، ثم فى اليوم التالى حضر إبراهيم الأسلمى المذكور وارتد عن دين الإسلام ثانياً ورجع إلى النصرانية ثم حبس ثلاثة أيام وعرض عليه الإسلام كل يوم وكشفت شبهته فلم يقبل الإسلام وأصر على ارتداده ...».

هكذا كان القاضى الشرعى إذن منذ قرون ثلاثة فى عصر كانت تطبق فيه الشريعة الإسلامية لا يحكم بردة إلا من جاهر بها صراحة، وكان يعرض عليه الإسلام قبل الحكم عليه، وكان يكشف شبهته أى يجادله فى عقيدته عساه يعود مختاراً، ثم كان يحبسه ثلاثة أيام ويعرض عليه التوبة كل يوم.

أما فى زماننا الراهن وفى عصر الحريات وحقوق الإنسان، فإن المحكوم عليه لم ينطق بلفظ الردة أو الخروج من الإسلام وإنما استنطقت به كتاباته، وهو لم يناقش فى كتاباته لتزول شبهة الكاتب فيعدل عما كتب أو تزول شبهة القاضى فيعدل عن التكفير، وهو لم تعرض عليه التوبة ثلاثة أيام أو ثلاث دقائق وإنما نزل الحكم قضاء وقدراً محتوماً على آراء لم يناقش صاحبها وشبهة لم تزل وآراء تتأرجح فى فهمها بين الصحة والخطأ، ألسنا على حق فى قولنا إذن إننا بصدد قضاء على الضمائر لم تتقارع فيه الحجج ولا البراهين وإنما تسلطت فيه حجة واحدة على برهان واحد بحيث أصبح الخصم الفكرى هو الحكم الفكرى فى آن واحد.

● **رابعـًا**: ليس الحكم الذى نحن بصدده إذن هو عنوان الحقيقة الذى يجب أن ننأى به عن أى نقاش على صفحات الصحف، بل هو صراع بين حقائق ثقافية استخدم فيه سيف القانون وسلطة القضاء لحسمه لصالح أحد طرفيه، ودلالات هذا الحكم لا تقتصر على التفريق بين المرء وزوجه، وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله، بل دلالاته تتمثل فى هذا الفزع الثقافى العام الذى يسود مصر والعالم العربى بل والعالم أجمع من حلول ليل كئيب أسود تطير فيه الرقاب وترتعش فيه الكلمات وتصادر فيه الحرية ويقتل فيه الفكر بسيف القانون وبدعاوى الزيغ والضلال، وهى مرحلة غادرتها أوروبا مع حلول عصر التنوير فى القرن الثامن عشر وكنا نظن أننا غادرناها ومع ذلك فتلك هى نذر العودة إليها فى حراسة مؤسسات الدولة ونظامنا القانونى.

● **خامسًا**: وإن كنا لا نود أن ندخل بالقارئ فى تفاصيل القانون وتقنياته إلا أن ملاحظات قانونية مهمة لابد من إثباتها فى هذا السياق وهى: أن نظامنا القانونى المصرى، قولا واحداً، لا يعرف دعاوى الحسبة ويشترط فى رافع الدعوى أن تكون له مصلحة شخصية ومباشرة فيها (م ٣ مرافعات)، وأن من يرددون غير ذلك على صفحات الصحف جاهلون بالقانون، وأن الاستناد إلى أن دعاوى الحسبة معروفة فى الشريعة الإسلامية الواجبة التطبيق فى منازعات الأحوال

الشخصية (ممثلة فى مذهب أبى **حنيفة**) فيما لم يرد به نص تشريعى مردود عليه بأن الواجب التطبيق من أحكام الشريعة هنا فى القواعد الموضوعية دون القواعد الإجرائية ومنها شروط قبول الدعوى، وقد أقر حكم أول درجة بعدم قبول الدعوى لأن رافعها لا صفة له ولا مصلحة، وهذا إعمال لصحيح حكم القانون، فإذا جاء حكم محكمة الاستئناف ليقضى بغير ذلك فقد كان يتعين عليه أن يعيد القضية إلى محكمة الدرجة الأولى لتفصل فى الموضوع خاصة وأن المدعى عليه والمستأنف ضده لم تتح له فرصة الدفاع الموضوعى فيما اتهم به من الردة عن الإسلام والقضاء بغير ذلك من شأنه أن يفوت على المستأنف ضده درجة من درجات التقاضى، وهذا ما قد كان.

هذه واحدة، أما الثانية فهى أن قضاء النقض قد استقر على أن عدول محكمة الاستئناف عن قضاء محكمة الدرجة الأولى بالبراءة وقضاءها بالإدانة لابد - وفقًا لصحيح القانون - أن يكون بإجماع الآراء وأن يذكر هذا الإجماع فى منطوق الحكم، وقياسًا على ذلك جرى قضاء النقض فى قضاء حديث بأن العدول عن الحكم برفض الدعوى المدنية (دعوى التعويض الناشئة عن الجريمة) والحكم بالتعويض لابد أن يتم بإجماع الآراء وأن يذكر هذا الإجماع فى منطوق الحكم، وقياسًا على ذلك نقول إن الآثار التى تترتب على إثبات الردة بحكم قضائى أشد بما لا يقارن من آثار الحكم فى جنحة بسيطة بالحبس عدة أيام أو شهور، وأن العدول عن حكم محكمة أول درجة القاضى بعدم قبول الدعوى إلى الحكم بقولها وإثبات الردة وما يترتب عليها نرى قياسًا على الحكم الجنائى أن يكون بإجماع الآراء وأن يثبت هذا الإجماع فى منطوق الحكم لاتحاد العلة وهذا ما لم

نصر حامد أبو زيد



يحدث، رغم ما يقرره علماء الأصول من أن العلة تدور مع المعلول وجوداً وعدماً.

•

نعود بعد إثبات هذه الحقائق إلى قراءة الحكم فى أسبابه التى بنى عليها، هذه الأسباب يصدق عليها وصف القياس المنطقى الأرسطى من الدرجة الأولى: لما كان حكم المرتد أن يفرق عن زوجته، ولما كان المستأنف ضده مرتداً، لذا حكمت المحكمة بتفريق المستأنف ضده عن زوجته، وهذا القياس كما يقرر المناطقة قد يكون أكثر صور القياس فساداً إذ انطوت مقدماته على تقريرات غير مسلم بصحتها فتصبح صحة الاستنتاج صحة شكلية تفتقر إلى الصدق الموضوعى.

لقد بدأ الحكم فى تسلسله الاستدلالى بتعريف الردة فذكر أنها فى معناها الشرعى «الرجوع عن الدين الإسلامى إلى الكفر وركنها التصريح بالكفر إما بلفظ يقتضيه أو بفعل يتضمنه بعد الإيمان... والردة تكون بأن يرجع المسلم عن دين الإسلام ظلمًا وعلواً بأن أجرى كلمة الكفر عامداً صريحة على لسانه أو فعل فعلا قطعى الدلالة أو قال قولا قاطعاً فى جحود ما ثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوى الشريف وأجمع عليه المسلمون». ثم يفصل الحكم فى أمثلة على أقوال المرتد وأفعاله فيقول: «فمن أنكر وجود الله تعالى أو أشرك معه غيره أو نسب له الولد أو الصاحبة تعالى عن ذلك علواً كبيراً أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات أو كفر بآية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى فى القرآن الكريم من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشياطين أو رد الأحكام التشريعية التى أوردها الله سبحانه فى القرآن الكريم ورفض الخضوع لها والاحتكام إليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله ﷺ عامة رافضًا طاعتها والانصياع لما جاء بها من أحكام إلى غير ذلك من أمثلة». والحكم فى تعريفه للردة وتعداده ظاهرها قد ردد المفاهيم التى صاغها الفقهاء الأقدمون ورجع فى ذلك إلى كتابات فقهاء القرون الأولى للهجرة مثل «الإعلام بقواطع الإسلام» و «حاشية ابن عابدين» و «الفتاوى الانفرادية» و « الأشباه والنظائر» وتفاسير الطبرى والقرطبى وكتب الأحناف والمالكية والشافعية والحنابلة.

وفى هذا المقام فإننا نثبت الحقائق التالية:

أولا: أن القرآن الكريم لا يتضمن آية واحدة تنص على عقاب المرتد ومع أن كتاب الله تعالى قد ذكر الردة فى مواطن عديدة واستنكرها إلا أنه لم يقرر لها عقوبة. قال تعالى: « إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم آمنوا ثم كفروا ثم ازدادوا كفراً لم يكن الله ليغفر لهم ولا يهديهم سبيلا» (النساء - ١٣٧)، قال: «وقالت طائفة من أهل الكتاب آمنوا بالذى أنزل على الذين آمنوا وجه النهار واكفروا آخره» (آل عمران - ٧٢)، وقال: «وكيف يهدى الله قوماً بعد إيمانهم وشهدوا أن الرسول حق» (آل عمران - ٨٦)، وقال: «ومن يرتد منكم عن دينه ويمت وهو كافر فسوف يأتى الله بقوم يحبهم

ويحبونه» (المائدة - ٥٤) فمع كثرة ذكر الردة فى القرآن الكريم فلم يذكر سبحانه وتعالى عقوبة لها بل لقد قال تعالى : «لا إكراه فى الدين» (البقرة - ٢٥٦).

ثانيًا: أن الردة مفهومًا وشروطًا وأركانًا وحكمًا هى نتاج الجهد الفقهى الإنسانى لفقهاء القرون ما بين الثانى إلى الرابع الهجرى. ويستند جمهور الفقهاء فى صياغتهم لتفاصيل النظام القانونى لأحكام الردة إلى حديثين عن الرسول ﷺ هما: «من بدل دينه فاقتلوه»، و« لايحل دم امرئ مسلم إلا من ثلاث: كفر بعد إيمان وزنا بعد إحصان، وقتل نفس بغير نفس»، وهما من أحاديث الآحاد لا تفيد قطعا الورود عن النبى ﷺ بل ظناً «وحكم الردة حكم خطير يفضى إلى الإعدام لا يجوز أن يسند إلى نص ظنى»، راجع العقوبات الشرعية وموقعها من النظام الاجتماعى والإسلامى، محمد صادق المهدى، منشورات الأمة، ص ١٣٢. أما ما تضمنته كتب الفقه من تعريف للردة وبيان لشروطها وأركانها وأحكامها فهذا كله نشاط فقهى إنسانى بحت لم يأت به كتاب ولا سنة، وهو نشاط كان محكومًا بالسياق الثقافى والاجتماعى لعصره (رغم الحساسية الشديدة التى يبديها الحكم تجاه أى حديث عن السياق الثقافى وأثره فى الأحكام). وإذا أخذنا حرفياً بكل ما تضمنته كتب الفقه القديم من تعريف المرتد وبيان مظاهر الردة لحكمنا بدون تردد بردة أغلب المسلمين فى زماننا محكومين وحكامًا، فما يعتبره الأقدمون من مظاهر الردة تحليل ما حرم الله، وإنكار الغيبيات، واللفظ المتضمن للكفر واعتقاد كل ما ينافى الشريعة، (والشريعة هنا يتسع مضمونها ليشمل كل ما قال به الفقهاء فالاعتقاد بغير ردة) والأفعال التى تدل على الاستهزاء بالدين، وجحد صفة من صفات الله، وادعاء النبوة وتصديق من ادعاها، ومن جحد نبيًا مجمعًا على نبوته، وجحد الملائكة والبعث، بل يعد مرتداً من تزيا بزى كفر من لبس غيار وشد زنار وتعليق صليب على صدره (كشف القناع، جـ ١٦، ص ١٦٨).

وعمومًا فإن الردة عند الفقهاء الأقدمين هى إنكار كل ما هو معلوم من الدين بالضرورة وهو تعريف واسع فضفاض يسمح بإدخال كل مخالف فى الرأى أو كل من يجرؤ على التساؤل. لأن ما هو معلوم من الدين بالضرورة عدا أركان الإسلام الخمسة ليشمل كما من العقائد والأخبار والمعارف التى تختلف باختلاف خطر الناس من العلم الدينى ومبلغ الاجتهاد فيه والعلم الوضعى ومدى تقدم الإنسان فى الإحاطة بأسراره.

وبينما يتوسع بعض الفقهاء المحدثين فيحكمون بردة المجتمع بأكمله اعتماداً على أقوال السلف وحدهم، يبدى كثير من الفقهاء تحرزاً فى ذلك، فيذهب بعضهم وممن يروجون لفكرهم داخل أروقة الجامعة ومن على منابر المساجد وفى أحكام القضاء إلى ردة من يحكم بغير ما أنزل الله. أى أن مشرعينا وقضاتنا ورجال السلطة التنفيذية عندنا هم جميعا عندهم مرتدون، يقول بعضهم (ومن الأمثلة الظاهرة على الكفر بالامتناع فى عصرنا الراهن الامتناع عن الحكم بالشريعة الإسلامية لأن الأصل فى الإسلام بما أنزل الله وأن الحكم بغير ما أنزل الله محرم ونصوص القرآن الكريم صريحة وقاطعة فى هذه المسألة.. ولا خلاف بين العلماء أن كل تشريع مخالفة للشريعة الإسلامية باطل لا تجب طاعته وأن من يفعل ذلك يكون مرتداً إذا كان يعتقد أن غير شرع الله أولى وأفضل فى التطبيق - ومن المتفق عليه أن من رد شيئًا من أوامر الله أو أوامر رسوله فهو خارج عن الإسلام سواء من رده من جهة الشك أو من جهة ترك القبول أو الامتناع عن التسليم» (راجع، حسين سليمان جاد، فلسفة السياسة الجنائية فى الفكر الإسلامى، رسالة دكتوراه من جامعة عين شمس ص ٤٧٢، وراجع أيضًا، عبد القادر عودة، التشريع الجنائى الإسلامى، جـ ٢ ص ٧٠٨ - ٧١٠).

وهذه هى نفسها فكرة الحاكمية التى رددها **أبو الأعلى المودودى** ونشرها فى بلادنا **سيد قطب** وانحاز لها فكراً وعملا فريق كبير من جماعات الإسلام السياسى التى تحمل السلاح فى وجه الدولة والمجتمع اليوم.

وهى الأفكار نفسها التى ينحاز لها صراحة وبلا موارية الحكم القضائى الذى أدان **نصر أبو زيد** بالردة، يقول الحكم فى أسبابه «كما أن هذا الذى أورده المستأنف ضده (أى ما كتبه **نصر أبو زيد**) يرد به الآيات الكثيرة التى تفرض على الرسول ﷺ وعلى سائر الأمة الإسلامية حكامًا ومحكومين إلى يوم الدين - تفرض على الجميع الحكم بالنصوص، ومن هذه الآيات ما ورد بسورة المائدة بالآيتين ٤٩، ٥٠ يقول الحق تبارك وتعالى: «وأن احكم بينهم بما أنزل الله أن يصيبهم ببعض ذنوبهم وأن كثيراً من الناس لفاسقون، أفحكم الجاهلية يبغون ومن أحسن من الله حكما لقوم يوقنون»، فى السورة نفسها ينص الحق تبارك وتعالى على صفة من لم يحكم بما أنزل الله تبارك وتعالى فى الآيات ٤٤، ٤٥، ٤٧: «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون»، «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون». «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون».

وهكذا وبوضوح وحسم شديدين تبنى الحكم القضائى مفهوم الحاكمية دون بذل أى محاولة لفهم دلالة الألفاظ من حيث معنى جملة «الحكم بما أنزل الله»، وفى أى سياق وردت وإلى من توجه خطابها، وما هو مضمونها وما هى شروط إعمالها،

وهى القضايا التى شغلت جهداً فقهياً مضنياً من الفقهاء الأقدمين والمحدثين على السواء، ولكنها فكرة الحاكمية فى بساطتها وحسمها وقسوتها كما تبنتها أكثر شرائح الفكر الإسلامى تطرفًا وغلواً بدءاً من الخوارج وحتى الجماعات الإسلامية المعاصرة.

وذلك بالضبط وبالدقة هو بيت القصيد فى المعركة التى يخوضها **نصر أبو زيد** - رغم اختلافنا معه فى كثير من آرائه. يقول **نصر أبو زيد** فى كتابه «نقد الخطاب الدينى» وهو أحد الكتب التى استند إليها الحكم لإثبات ردته»، إن هذا المفهوم (مفهوم الحاكمية) ينتهى إلى تكريس أشد الأنظمة الاجتماعية والسياسية رجعية وتخلفًا، بل إنه ينقلب على دعاته أنفسهم إذا أتيح له أن يتبناه بعض الساسة الانتهازيين كما هو واقع فى كثير من أنظمة الحكم فى العالم العربى والإسلامى. وإذا كانت الديكتاتورية هى المظهر السياسى الكاشف عن مدى تدهور الأوضاع فى هذا العالم فإن الخطاب الدينى (يقصد فكر تيار الإسلام السياسى) يصب بمفهوم الحاكمية مباشرة فى تأييد هذا المظهر وتأييد كل ما يتستر وراءه من أوضاع». (ص ٧٧).

أى أنه فى الوقت الذى تدور فيه كتابات **نصر أبو زيد** حول نقد مفهوم الحاكمية والتحذير من خطورة هذا المفهوم على قيم الحرية والديمقراطية فى المجتمع الحديث، يتبنى الحكم القضائى الصادر بإدانته هذا المفهوم بصراحة وبلا مواربة بما يترتب على ذلك من تكفير المجتمع بأكمله، وهكذا حوكم **نصر أبو زيد** بواسطة خصومه الفكريين، وكان قضاته هم أعداؤه فى الوقت نفسه، وهو الموقف نفسه الذى وقفة **أحمد بن حنبل** فى فى محنة قدم القرآن ووقفه **على بن أبى طالب** فى مسألة التحكيم، وهو موقف لا يدع للمدعى عليه

نصر حامد أبو زيد



مكنة الدفاع عن نفسه بل ينزل فيه سيف الرأى المخالف بصرامة وحسم ليطيح بالرقاب دون نظر إلى الحق فى الاختلاف.

ثالثا: ومن هذا يتضح أن الحكم بردة **نصر أبو زيد** هو حكم فكر على فكر ورأى على رأى وليس حكم قانون أو شريعة على واقع مخالف كما نفهم نحن ومعنا رجال القانون المعاصرون من عناصر العملية القضائية.

وقد كان بوسع قضاة **نصر أبو زيد**، إن أرادوا - أن يلتمسوا فى أحكام الفقه الإسلامى نفسه ما يدرأ عنه حكم الردة عملا بمبدأ درء الحد بالشبهة، فقد روى عن **عمر** رضى الله عنه قوله: «لئن أخطئ فى الحدود بالشبهات أحب إلى من أن أقيمها بالشبهات»، وروى عن **على وابن عباس** رضى الله عنهم: «إذا كان فى الحق لعل وعسى فهو معطل»، ويقول **الشوكانى**: «لا شك أن إقامة الحد إضرار بمن لا يجوز الإضرار به، وهو قبيح عقلا وشرعًا فلا يجوز إلا ما أجازه الشارع ... لأن مجرد الحدس والتهمة فطنة للخطأ والغلط، وما كان كذلك فلا يستباح له تأليم مسلم وإضراره بلا خلاف» (نيل الأوطار، جـ ٧، ص ١٠٥).

وكان بوسع قضاة **نصر أبو زيد** أن يطبقوا ما نقله **ابن عابدين** عن أصحابه من الحنفية بقوله: «لا يخرج الرجل من الإيمان إلا بجحود ما أدخله فيه ثم يتيقن أنه ردة يحكم بها، وما يشك أنه ردة لا يحكم بها، إذ الإسلام الثابت لا يزول بالشك، وينبغى للعالم إذا رفع إليه هذا ألا يبادر بتكفير أهل الإسلام، وإذا كان فى المسألة وجوه توجب التكفير، ووجه واحد يمنعه فعلى المفتى أن يميل إلى الوجه الذى يمنع التكفير تحسبًا للظن بالمسلم، ولا يكفر بالمحتمل لأن الكفر نهاية فى العقوبة فيستدعى نهاية فى الجناية ومع الاحتمال فلا نهاية»، وقد نسب للإمام **مالك** رضى الله عنه قوله: «من صدر عنه ما يحتمل الكفر من تسعة وتسعين وجهًا ويحتمل الإيمان من وجه واحد حمل أمره على الإيمان».

أقول لكم عن قول واحد يحتمل الإيمان من فكر **نصر أبو زيد** من أوجه كثيرة أخرى، اقرءوا معى قوله: «لا خلاف على أن الدين - وليس الإسلام وحده - يجب أن يكون عنصراً أساسياً فى أى مشروع للنهضة، والخلاف يتركز حول المقصود من الدين، هل المقصود الدين كما يطرح ويمارس بشكل أيديولوجى نفعى من جانب اليمين واليسار على السواء، أم الدين بعد تحليله وفهمه وتأويله تأويلا علميًا ينفى عنه الأسطورة وتستبقى مافيه من قوة دافعة نحو التقدم والعدل والحرية؟» (نقد الخطاب الدينى ص ٩)، هذا هو التساؤل الذى يطرحه **نصر أبو زيد** ويجيب عنه صواباً أو خطأً فى كل كتاباته، فهل يصدر هذا التساؤل عن غير مؤمن؟

وكان بوسع قضاة **نصر أبو زيد** أيضًا إن أرادوا أن يتبنوا تعريفًا راجحًا للردة يتبناه كثير من الفقهاء المحدثين: من أن المرتد هو الخارج من الإسلام إلى الكفر المفارق للجماعة، وأن تعبير مفارقتها يعنى معارضة الجماعة بالقوة والشكيمة وليست بالرأى واللسان، وإن هذا

أشبه بجريمة الخيانة العظمى فى القوانين الحديثة وهذا مالم يفعله **نصر أبو زيد**.

كان بوسع قضاة نصر أبو زيد إن أرادوا أن يتأكدوا من وجود نية الكفر لدى المتهم به إذ إنه يشترط لوجود الردة أن يتعمد الشخص إتيان الفعل أو القول وهو يعلم أن فعله أو قوله يؤدى إلى الكفر **فالشافعى** يشترط انصراف نية الشخص إلى الكفر «فلا يكفى أن يتعمد إتيان الفعل الكفرى بل يجب أن ينوى الكفر مع قصد الفعل»، وسند **الشافعى** فى ذلك قول رسول الله ﷺ «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى».

كان بوسع قضاة **نصر أبو زيد** أن يلتزموا فى إثبات ردته بالأدلة المعتبرة شرعًا وهى البينة (الشهادة) أو الإقرار، وقد خلت الدعوى من البينة أو الإقرار ولم يقم عليها دليل إلا من أقوال رافعها وما فهمه القضاة من كتابات المدعى عليه ولو كانوا قد التزموا بطرق الإثبات الشرعية للردة لاستبانوا رأى بعض الأحناف من أن إنكار الردة يكفى فى الرجوع إلى الإسلام ولايلزمه النطق بالشهادتين وسند هذا حديث الرسول ﷺ «أمرت أن أقاتل الناس حتى يقولوا لا إله إلا الله فإذا قالوها عصمت منى دماؤهم وأموالهم إلا بحقها وحسابهم على الله».

كان بوسع القضاة أن يلتمسوا الرحمة فى خلاف الفقهاء، بل وأن يلتمسوا الرحمة من كتابات المدعى عليه ذاته ولكنهم غلبوا اعتبارات الحسم والقطع والجزم على اعتبارات الرحمة لسبب بسيط وهو أنهم كما أفصحت أسباب حكمهم لا يفصلون بين **نصر أبو زيد** وخصومه بل ينتمون إلى ذات التيار الفكرى الذى اختصمه **نصر أبو زيد** فى كتاباته فحق عليه القصاص لا بسلاح الفكر وإنما بسلاح القانون والتفريق والقتل وأيلولة ماله إلى بيت مال المسلمين.

هذا عن مفهوم الردة الذى انبنى عليه الحكم بإدانة **نصر أبو زيد** وإثبات ردته عن الإسلام، فماذا عن الموقف الواقعى الذى أنزل عليه الحكم مفهوم الردة الذى أخذ به، أى ماذا عن كتابات **نصر أبو زيد** وكيف انتهى الحكم إلى أن هذه الكتابات تمثل خروجًا على الإسلام، وكما بينا أن مفهوم الردة الذى تبناه الحكم ليس مفهومًا متفقًا عليه، سنبين الآن أن كتابات **نصر أبو زيد** - رغم اختلافنا معه - لايجوز القول بتقرير جازم حاسم بخروجها عن الإسلام.

الكتابات التى استند إليها الحكم للقول بخروج **نصر أبو زيد** عن الإسلام هى كتاباته نفسها التى كان قد تقدم بها للترقية إلى وظيفة أستاذ وأثارت زوبعة عاصفة خرجت عن جدران الجامعة لتمثل قضية ثقافية شغلت مثقفى الأمة العربية عامة، وهذه الكتابات هى: (١) **مفهوم النص** (٢) **نقد الخطاب الدينى** (٣) **الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية** (٤) **إهدار السياق فى تأويل الخطاب الدينى**.

وهذه الكتابات ليست كتابات فى التفسير أو الفقه وفقًا لأصول التفسير والفقه التى استقرت فى التراث الثقافى الإسلامى منذ القرون الأولى للهجرة، ولكنها على قدر فهمنا كتابات فى علم التأويل.

والفرق بين التفسير والتأويل أن الأول يبحث فى الدلالات اللغوية للألفاظ أما التأويل فينظر إلى اللغة كظاهرة اجتماعية وثقافية تختلف معانيها باختلاف وتباين الظروف الاجتماعية والسياقات الثقافية التى فيها تستخدم ألفاظ اللغة، التفسير ينظر إلى اللغة كظاهرة ثابتة والتأويل ينظر إلى اللغة كمنتج ثقافى متغير.

وعلم التأويل فى ظنى هو جانب مما اصطلح على تسميته فى جامعات عالم اليوم بعلم السيميوطيقا أى تحليل الدلالات الثقافية لخطاب اللغة.

تقول الموسوعة العربية الميسرة فى تعريف السيميوطيقا أو «السيمية»: «هى مبحث جديد من مباحث اللغة تبحث فى المنطق واللغة وأساليب التعبير... ويقوم هذا المبحث فى أساسه على بحث العلاقة بين حروف الكلمة ودلالاتها... ومن أشهر الباحثين فى هذا المجال **أوجدن وريتشارد** صاحبا كتاب (معنى المعنى) والفيلسوف **كارناب** الذى جعل مهمة الفلسفة مقصورة على تحليل العبارات اللغوية تحليلا منطقيا».

فنحن إذن أمام منهج جديد وعلم جديد حاول **أبو زيد** باعتباره باحثًا فى علوم اللغة العربية أن يطبقه بالتفصيل على مفردات هذه اللغة، ولا تناقض بين علم التأويل هذا وبين علم التفسير عند الأقدمين فلكل مجاله، فالأول يبحث فى النص كظاهرة اجتماعية وثقافية والثانى يبحث فى النص كمعطى ثابت لايتغير يشير إلى الحقيقة العليا الموجودة سلفًا وعلى المجتهد أن يكشف عن هذه الحقيقة باستخدام الأدوات العلمية التى تؤهله لذلك دون نظر إلى تغير الدلالات الاجتماعية والثقافية.

ولو كان **نصر أبو زيد** قد اقتصر فى تطبيقه مناهج تحليل الخطاب على النصوص الأدبية النثرية أو الشعرية قديمًا وحديثًا لما ثارت عليه ثائرة الدنيا التى استدعت له عذاب الدنيا والآخرة، ولكنه دخل بمنهجه الحديث إلى قدس الأقداس أولا حيث العقائد والأفكار المستقرة والمطمئنة، ودخل بمنهجه أيضًا دائرة صراع سياسى مشتعل بين أنصار الإسلام السياسى وخصومهم.

وهذا هو نفس ما فعله **طه حسين** حينما حاول أن يطبق المنهج الديكارتى على نظريات نشأة اللغة العربية وما يرتبط بها من روايات دينية. ومع ذلك، فيبقى الأمر فى دائرة البحث العلمى الذى

لا يهم العامة ولايهتم به إلا الخاصة ولا يرقى إلى مستوى تراشق الاتهام بالتكفير بل والحكم به قضاء، وهذا ما ذهب إليه قضاؤنا فى أوائل القرن عندما أثيرت أمام النيابة العامة مسألةكتاب الشعر الجاهلى، وتظل قضية مشروعية استخدام المناهج الحديثة فى العلوم الاجتماعية قضية مطروحة لم تحسم بعد فى محافلنا العلمية ولن تحسمها أحكام الردة أو التكفير أو بيانات إهدار الدماء، وإنما يحسمها حوار هادئ بين المثقفين وحدهم دون غيرهم حول مسألة القيمة الاجتماعية والخلقية والدينية للبحث العلمى الاجتماعى.

إن هناك مسألتين فى غاية الأهمية يثيرهما استخدام منهج تحليل الخطاب اللغوى بتطبيقه على النصوص الدينية: مسألة التنزيل ومسألة التأويل، أى مسألة نزول الوحى والإقرار به مسألة الفهم الثابت أو المتغير لمدلولات الألفاظ التى نزل بها الوحى.

ورغم الاستشهادات المطولة للحكم القضائى من كتابات نصر أبو زيد فى هذا الصدد فإننا لانلحظ فى هذه الاستشهادات - على ابتسارها وإخراجها من سياقها - دليلا واحداً على إنكار المؤلف لمسألة الوحى أو التنزيل، والفكرة المحورية التى تحكم كل مؤلفات أبو زيد أن الألفاظ التى وردت فى القرآن والسنة - مايسميه بالنص فى اصطلاح علماء تحليل اللغة - هى ألفاظ عربية تحمل دلالات اللغة العربية وقت النزول، وأن هذه الدلالات لابد وأن تختلف باختلاف ثقافة العرب وتباعدها عن ثقافتهم وقت نزول النص، ولما كان النص القرآنى خاصة صالحًا للتطبيق فى كل زمان ومكان، لذا لزم التأويل، أى اكتساب النص مضامين ثقافية جديدة بتغير حضارة العرب وثقافتهم.

وقد نختلف مع هذه الفكرة أو نتفق إلا أن اختلافنا يجب ألا يصل إلى تكفير قائلها مادام مقراً بالوحى وهو مقر به.

نصر حامد أبو زيد



أما أن القرآن الكريم قد نزل بالعربية وفقًا لفهم العرب لها وقت نزول الوحى فهذا أمر معقول ومنقول.

إذ لا يعقل أن يخاطب الشرع الإلهى أمة الرسالة بغير ما يفهمه لسانها.

ومنقول لقوله تعالى: «وهذا لسان عربى مبين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين» (النمل - ١٦)، وقوله تعالى: «وكذلك أوحينا إليك قرآنا عربيا» (الشورى - ٧)، وقوله جل شأنه: «إنا جعلناه قرانا عربيا لعلكم تعقلون» (الزخرف - ٣)، وقوله: «ولو جعلناه قرآنا أعجميا لقالوا لولا فصلت آياته» (فصلت - ٤٤).

والسؤال بعد ذلك، هل تبقى مدلولات اللغة العربية التى نزل بها القرآن الكريم ثابتة لا تتغير بتغير ثقافات العرب، أم أن هذه المدلولات يعتريها التغير لذا لزم التأويل.

وقديما أدرك أوائل الصحابة والتابعين قضية نسبية بعض ألفاظ اللغة. فنبه على ابن أبى طالب صاحبه ألا يحاجج القوم بالقرآن لأنه حمال أوجه، بل لقد صاغ الشهر ستانى قضية العلاقة بين اللغة والثقافة صياغة على أدق ما تكون بقوله فى كتاب الملل والنحل: «علمنا أن النصوص متناهية وأن الوقائع غير متناهية، وأن ما هو متناه لا يحكم غير المتناهى - لذا لزم الاجتهاد، هكذا يقول الشهرستانى.

وقضية العلاقة بين النص الثابت والواقع المتغير من القضايا الكبرى التى شغلت كبار الفقهاء من أمثال ابن عابدين فى حاشيته وابن القيم فى أعلام الموقعين والقرافى فى موافقاته، وهى قضية أخذت مظهر الحديث عن العلاقة بين النص والمصلحة كما صاغها الطوفى الجبيلى والإمام محمد عبده فى العصر الحديث، وما فعله نصر أبو زيد أنه تجاوز تلك الازدواجية بين النص والواقع ونظر إلى النص اللغوى فى حالة تفاعل حى خلاق مع الواقع بحيث يكتسب النص ذاته مضامين جديدة بتغير الواقع. وهى نظرة قد يخطئ صاحبها وقد يصيب، ولكنه لا يكفر بها أبداً.

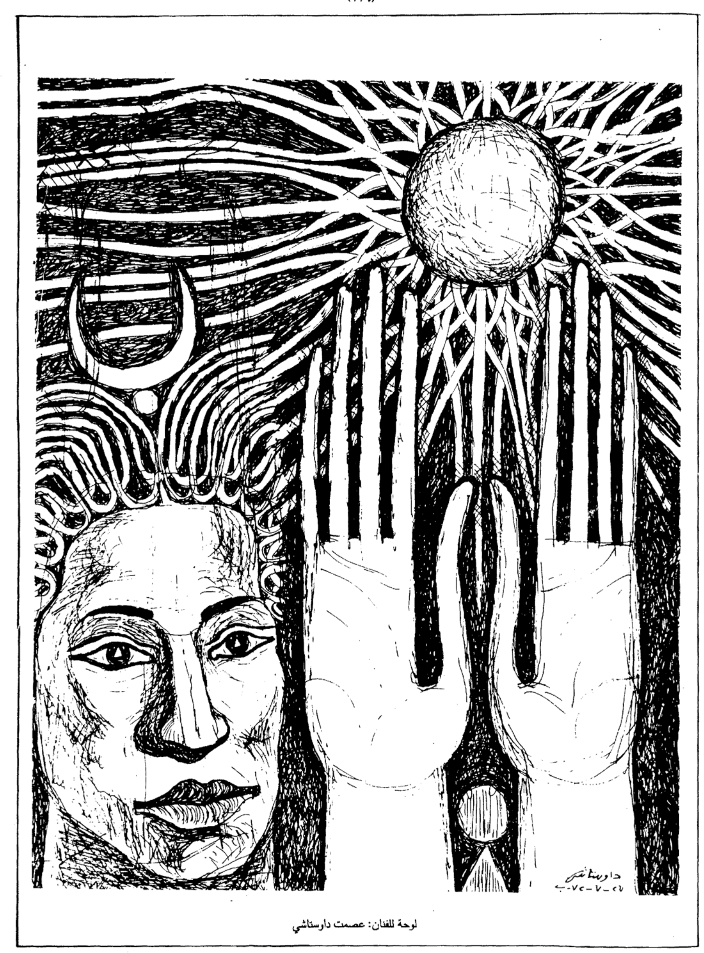
●

ولكن على الجانب الآخر يوجد من لا يحيدون عن الإيمان بوحدانية الحقيقة التى يعبر عنها النص اللغوى، وأن هذه الحقيقة لا نعرفها إلا من أفواه أسلافنا الذين كانوا يعبرون عن رأيهم هم، وأنه محظور علينا الحيدة عن هذه الحقيقة وإلا فهذا إنكار كما هو معلوم من الدين بالضرورة، وسنفقد الحق فى الحياة والأسرة والملكية والمواطنة.

إنه صراع بين منهجين، وبين رؤيتين ومرحباً به بشرط أن يكون بعيداً عن ساحة القضاء وسيف القانون، لأن صراع الفكر يجب ألا يدخل فى دائرة المساجلة القضائية وإلا تحول الخصوم إلى حكام وتحول الفرقاء إلى قضاة يفصلون بيننا وبينهم وهذا أول وآخر الطريق إلى الكارثة. ■

هامش:

عن «المصور» العدد ٣٦٩٠، ٣٠ يوليو، ١٩٩٣



لوحة للفنان: عصمت داوستاشي

نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد

المواجـهـة
مـــن الـــداخـــل

خليل عـبـد الكريم



١

في طالما ناشدت الزملاء المثقفين: التـقـدمـيين والطليـعـيين والمسـتنيـرين والليـبـراليين والعلمانيين، الإلتـفـات إلى الثقافة الإسلامية فهي مكون رئيس في بنيـة الثقافة العامة في المنطقة العربية وطرف فاعل مؤثر فيما يعرف بمعركة الأصالة والحداثة، كمـا أن أي مـشـروع ثقافي أو فكري أو حضاري.. الخ يتجاهل الإسلام سيسقط سقوطاً مدوياً بالإضافة إلى أنهـا غـدت على الأقل في العـقـود الثلاثة الأخيرة تحتل حيزاً وسيعاً أكبر مما كـان مـتـوقـعًا في الفضـاء الثـقـافي لأسباب لا مكان لها هنا، وتحولت قيمها إلى مرجعية يحتكم إليها فقد رأينا رئيس وزراء مـصـر يقف مـتـبـاهيًا تحت قـبـة البرلمان مـعلناً أن مـشـروع القـانون الذي تقدمه حكومته لمجلس الشعب قد عُرض على سدنة تلك الثقافة فنقبوا ونبشوا فيه فلم يجدوا فيه ما يناوئها، كما اتخذ تفسير القيم ذاتها من قبل البعض ذريعة للحيلولة دون ترقيـة أسـتـاذ جـامعي لدرجـة كـان يستحقها عن جدارة منذ أعوام. قلة قليلة استـجـابت لمناشـدتي أو لعلهـا أدركت من نفسها ضرورة الاهتمام بالثقافة الإسلامية منها الأستاذ الكبير **محمود أمين العالم** والدكتور **رفعت السعيد** والحق أنني لا أجد غيرهما.

وبعد صدور حكم مـحكمـة اسـتـئـنـاف القـاهرة ضد أ.د. **نصـر حـامـد أبـو زيـد** وزوجته **د. إبتهال** ظهر الفقر المدقع في الثـقـافـة الإسـلامـيـة لدى التـقـدمـيين والطليـعـيين والمسـتنيرين... الخ في الرد على الحكم وعلى من أيدوه وهللوا له ذلك أن مـقـالاتهم والبيـانات التي طلعت بها علينا الأحـزاب والهـيـئـات والنقـابات والاتحـادات ومـراكـز حـقـوق الإنسـان ـ باسـتـثـنـاء عـدد مـحـدود للغـاية ـ جـاءت زاعقـة بل صـارخـة وإنشائية خطابية لم ترد على الحكم رداً مـوضـوعـيًا وبداهة إسلاميًا بل تكلمت عن الأمـور الحافّة أو المحيطة مثل الظلاميـة والعودة للقرون الوسطى ومـحـاكم التفتيش وشق الصدور والقلوب وخـرق المواثيق العـالمية لحقوق الإنسان وإعلان «ليما» عن حرية البحث العلمي الأكاديمي وعما جرى لـ **جـاليليو وكـوبرنيكوس** وإهدار كـرامـة النسـوان والتـدخل في الخـصـوصـيـات واقـتـحـام العـلاقـات الحـمـيـمـة... الخ وكـان ذلك مـتـوقـعًا بل طبـيـعـيًا لأن ثـقـافـة هؤلاء الجهابذة الإسلامية ممحوة (في القاموس

المحيط **للفيروزابادى** - المحوة= المطرة التى تذهب الجدب والعار وبلا لام اسم الدبور. أ. هـ - وتصفها العامة فى مصر المحروسة بأنها ميحة) ولكنهم بذلك - وهو الأهم - قدموا على طبق من ذهب إبريز خالص لخصومهم دليل الثبوت على صحة ما يقال عن اتهامهم إياهم بالنفور من الإسلام بل وعدائهم إياه وكل ما يمت إليه بأدنى صلة، وهى ورقة مهمة يخرفون بها على العامة البسطاء والمتعلمين وأشباه المثقفين.

إن معركة الاستنارة طويلة وممضة وتحتاج إلى نفس طويل وصبر جميل وستكون سجالا أى هزائم وانتصارات، وأهم أسلحتها الإيمان بالقضية التى يناضل من أجلها وعدم اليأس مهما حدث، لأن الخصم شرس وعنيد وإمكانياته بالغة الضخامة، وأن رأينا أمن نشهر فى وجهه السلاح ذاته الذى يدعى أنه يمسك به - وهو الثقافة الإسلامية - ولكن شتان بين السلاحين؛ فهو ليس له من السلاح إلا بريقه ولمعانه أما حقيقته ومضمونه ومشمولة فلا.

فهو عندما يرفع راية الإسلام ويدعى أنه يعمل تحتها ومن أجلها فهو ادعاء زائف ومزور يخفى تحته دفاعه عن مصالحه ومكاسبه ومنافعه بل طموحاته وأحلامه، ومن هنا فليس صحيحًا أنه يعرض الإسلام الحق بل هو يقدم تفسيره هو للإسلام ولا يكتفى بذلك بل هو يضاعف من تزويره فيعلن بكل جرأة على الحق أن هذا التفسير هو الإسلام نفسه كما أنزل، ومن هنا كانت الشراسة البالغة والضراوة المضاعفة التى يقابل بها أى محاولة للوقوف فى وجه مفاهيمه أو فضح طموحاته وعدم التورع عن استعمال كافة الأساليب للقضاء عليها ووأدها فى مهدها من اغتيال الشخص إلى اغتيال الشخصية وملاحقتها من كافة النواحى والتسوير عليها حتى لا تذيع وتشيع فيعرف الخاصة والعامة حقيقة مقولاته، هذا يفسر اغتيال **د/ فرج فودة** والحملة الشعواء التى تسن على المستشار **محمد سعيد العشماوى** وما أصاب **أ.د. نصر أبو زيد** بداية من حرمانه من الترقية لدرجة الأستاذية حتى صدور حكم التفريق.

وما ذكرناه بعاليه ليس جديداً فقد تم ترديده عشرات المرات فى المقالات والمحاضرات والندوات ولكن الجديد الذى نزعم أننا نأتى به هو ضرورة فضح ادعاءات الخصم من داخل الثقافة التى ينسب نفسه إليها وكشف «لسانه»، لا لأن هذا اللسان هو صاحب الفاعلية السحرية لدى العامة ومؤخراً لدى المتعلمين ونعنى بهم حملة الشهادات العليا حتى الدكتوراه بل لدى قطاع واسع من الأكاديميين وأساتذة الجامعة (ولم أكتب: المثقفين) فحسب بل لأن هذا «اللسان» يمتلك ما نسميه: قابلية الثبوتية أو اليقينية لدى المتلقى التى لا يجاريه فيها أى «خطاب» غيره، فمن يستقبله لا يطالب من «يلاسنه» به بأى برهان أو حجة بل على الفور يسلم ويذعن وتنتشر فى عقله وذهنه ووجدانه ونفسه بل وفى جسمه أمارات الاقتناع والرضى والقبول المطلق غير المشروط؛ ولا تخطر على باله مجرد خاطرة ولو ضعيفة أن يطالب من يلقيه عليه بأقل القليل من قرائه ولا أقول أدلة الثبوت.

٢

لم أستخدم كلمة «خطاب» وصفًا لمقولات «الآخر» مخالفًا فى ذلك أ.د. **نصر حامد أبو زيد** وأرى أنه باستعمال هذا اللفظ قد أضفى على «اللسان الدينى» ما يفتقر إليه من تناسق وترابط وصدق ومنطقية فأصل الكلمة (الخطب)، الشأن والأمر صغر أو عظم، والخطبة هى الكلام المنثور المسجوع ونحوه وفصل الخطاب: الحكم بالبينة أو اليمين أو الفقه فى القضاء أو النطق (من القاموس المحيط **للفيروزابادى**) ولما كان من الضرورى ربط اللفظ بدلالته ربطاً وثيقاً وجعلها سبباً طبيعيًا، للفهم والإدراك فإن دلالة لفظ (الخطاب) تقطع بالأهمية والاحتفال بما يتكلم فيه أو به ولعل هذا هو سر استعمال اللفظ ذاته كمقدمة للنكاح (الزواج) ويذكر **الفيروزابادى** ببصيرته: (الخطب) المراجعة فى الكلام (كتابة بصائر ذوى التمييز فى لطائف الكتاب العزيز) ويشرح (القاموس المحيط) المراجعة بالمعاودة ويسمى خط الواشحة مؤلف من المظنونات أو المقبولات، وفصل الخطاب ما ينفصل به الأمر من الخطاب.

نخلص من ذلك كله إلى أن الخطاب هو كلام فى شأن ذى درجة ملحوظة من الأهمية ويتسم بالتنسيق والمعاودة والتحبير، وفيه قياس ويحتوى على مقدمات ونتائج وبعضه يوصف بأنه «فصل الخطاب»، وفى تقديرنا أن ما يلقيه (الآخر) بشتى صور الإلقاء يفتقر إلى ذلك كله؛ لهذا نفضل أن نسميه «اللسان الدينى»، فدلالة هذا اللفظ تتفق مع ما يهدرون به (هدر هدراً وهديراً = ردد صوته فى حنجرته) من المعجم الوسيط لمجمع اللغة العربية، ونورد ما يلى على سبيل المثال لا الحصر حفنة محدودة من الدلالات التى سوغت لنا استعمال «لفظ اللسان، بدلا من «الخطاب»:

أ- فهم يميلون إلى التغلب على خصمهم بالحق وبالباطل، وفى القاموس المحيط **للفيروزابادى** (لسنه: أخذه بلسانه وغلبه).

ب- كما تدل على كثرة الكلام، فى المعجم الوسيط (ألسن فلان تكلم كثير) فهذا هو شأنهم بل إنهم لا يكفون عن الكلام ولعلهم يعدّونه البديل أو المعادل للفعل.

جـ ـ معظم كلامهم تقوّل وأخبار وأقله منطق وعقلانية، ولذا فإن من معانى اللسان: الخبر ـ كما جاء فى المعجم الوسيط.

د ـ كماأنهم مشهورون بأنهم يقولون ما لايفعلون ولا يأتمرون بما يأمرون الناس به ولا ينتهون عما ينهون غيرهم عنه، وفى المعجم الوسيط (رجل ملسون: حلو اللسان يقول ما لا يفعل).

لاهم لهم إلا الهمز والغمز والعض والقرص والخمش واللدغ، فى القاموس المحيط (لسنت العقرب أى لدغت).

هم يميلون فى أقوالهم إلى إثارة الفتن وإشعالها، ومشهور موقفهم من «الفتنة الطائفية، التى خب فيها ووضع أكابرهم وأصاغرهم وفى القاموس المحيط (لسان النار شعلتها وقد تلسن الجمر).

هذه بعض الدلالات الحافة بلفظة (لسان) التى تجعلنا نفضلها على لفظة(خطاب) لأن الأولى أصدق فى الوصف وأوضح تعبيراً وأدق بيانًا لما يلقيه (الآخرون) فى شتى صور الإلقاء حتى المكتوبة ـ لأن معتقدنا الراسخ أن ما يصدر عنهم من مكتوبات لا يعدو أن يكون (تلسينًا) ركبت عليه حروف الكتابة.

٣

ليس صحيحًا ما يردده بعض المثقفين أننا بذلك نلعب على ملعبهم وهم أقدر منا على الفوز، هذه حجة داحضة تقطع بأن قائلها يدخل فى زمرة المبهورين بذلك اللسان فالثقافة الإسلامية ليست وقفا عليهم بل هى ملك لنا جميعا ولا يجرءون على إنكار ذلك ومن يرفع هذا الاعتراض يقدم الدليل على عجزه عن اقتحام مجالات الثقافة الإسلامية، واقتناعى راسخ أن مما يعيب المثقف

نصر حامد أبو زيد



المصرى أو العربى مهما علا قدره تجاهله إياها والإعراض عنها والازدراء بها فى حين أنها ثقافة ثرة عميقة خصبة متعددة النواحى تغنى الفعل والفكر والوجدان على نقيض ما يتصوره كثير من المثقفين وليس معنى ذلك أننا نطالب بالاقتصار عليها ونبذ غيرها بل ما نلح عليه هو الالتفات إليها وإعطاؤها حقها من العناية فهى لا تقل قيمة عن الثقافات الأخرى التى يتعبد فى محرابها الطليعيون والمستنيرون ويعتقدون أنها غاية المراد من رب العباد ونهاية المطاف بل ننادى بالجمع بين الثقافتين ومما يؤسف له أن هجر الثقافة الإسلامية (أوشكت أن أكتب احتقارها) سمة مميزة لأغلب المثقفين الليبراليين.. الخ، فمنذ سنوات قريبة دعت إحدى المجلات التى ترفع شعاراً إسلامياً مثقفاً بارزاً لتحاوره وذهب بثقة يحسد عليها وحضرت له عدداً من الفطاحل ولكن الأمر لم يكن يستدعى ذلك فقد انكشف أن صاحبنا لا يفرق بين الآية والحديث والمثل (العربى) ويخلط بينها خلطا فاضحا مزرياً واعتبرتها فضيحة ثقافية ـ من المؤكد أن غيرى لا يعدها كذلك ـ لأننى لا أتصور مثقفًا إنجليزياً غير ملم بمسرحيات شكسبير.

إن حجاج الآخر لا يتأتى إلا من الداخل، من داخل الثقافة الإسلامية التى يتفاخر بأنه من حملتها ـ وفى أغلب الأحوال يتضح عكس ذلك وأنه لا يعرف إلا قشورها ـ وهذه المحاولة نقدمها لمناسبة صدور حكم محكمة استئناف القاهرة فى قضية د/ أبو زيد وسيرى القارئ أن تسعين بالمائة مما يطرحه الخصم كحجة مسلمة لا يأتيها الباطل من أى مكان هى مجرد مقولة عليها خلاف شديد، وقد حرصت أن تكون مصادرى من آراء أو فتاوى أئمة أعلام لهم منزلتهم الرفيعة فى الفقه الإسلامى عامة والحنفى خاصة وهو الذى عليه المعوّل فى مسائل الولاية على النفس (الأحوال الشخصية) فى مصر.

ولقد أثار بعض أصدقائى وأنا أناقش معهم فكرتى هذه ـ اعتراضاً موجزه: أنك إذا أتيت بأدلة قوية فإنهم سيأتونك بحجج أقوى أو على الأقل لا تقل قوة!! وكان ردى: نكون إذن قد كسبنا كثيراً.

كيف؟

إن ما يميز «الآخر» هو طرحه لمقولاته بثقة مفرطة تصل إلى حد الغرور والغطرسة لأنها فى نظره يقينية ثابتة راسخة لا يدنو الشك منها مجرد دنو، فإذا صادمناها بمقولات مناقضة مستقاة من مصادر لا يستطيع أن ينبس إزاءها ببنت شفة ولا يملك إزاءها إلا الإذعان والتسليم والخضوع اهتزت بثبوتية أقواله وارتعش رسوخها وتخلخلت يقينيتها وتهاوت صلابتها وأدرك المتلقى لها أنها ليست فصل الخطاب ولا هى عين اليقين بل (فيها قولان) وعليها اختلاف وهى محل نظر وبشأنها أخذ ورد وشد وجذب.. الخ وهذا كسب فى غاية الأهمية إذ بذلك ستغدو طروحات «الآخر» مثل غيرها قابلة للنقاش والجدال والحوار والنقد والجرح والتوهين والتهزيل (من

الهزال)، بعد أن فككنا عنها «القداسات الزيوف» التى طالما أضفوها عليها إننا بسلوكنا هذا الطريق لو حققنا ذلك وحده لكان فى تقديرنا انتصاراً فى شطر كبير من معركتنا الضارية مع (الآخر)، وتبقى بعده العوامل الأخرى التى لا ننفيها أو نفترض عليها أو حتى نقلل من شأنها بل على العكس نقدرها حق قدرها وندرك مدى تأثيرها وفاعليتها ولكن الذى نشدد عليه هو أن نبدأ البداية الصحيحة وهى: المواجهة من الداخل.

ولعله قد آن الأوان لعرض المحاولة.

٤

جنح (اللسان الدينى) خاصة فى الآونة الأخيرة إلى المسارعة فى تكفير خصومهم لمجرد أنهم يأتون بجديد ولا يرددون العبارات التقليدية والأفكار العتيقة التى يلوكونها أو التفسير الزائف للإسلام الذى من شأنه أن يحافظ على أوضاعهم ووجاهتهم ومكاسبهم.. ويحقق طموحاتهم وأحلامهم، هذه الهرولة للتكفير منهى عنها بحديث نبوى صحيح يحفظونه (إذا قال الرجل لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما) و(من ممادح أهل السنة والجماعة أنهم يخطئون ولا يكفرون) من كتاب «شرح الفقه الأكبر للإمام الأعظم أبى حنيفة» للملا على **القارى الحنفى**.

وكان الإمام ابن نُجيم صاحب المؤلف الشهير فى الفقه الحنفى «البحر الرائق فى شرح كنز الدقائق» يقول (الزمت نفسى ألا أفتى بشىء منها) يقصد فتاوى التكفير ولتبحره فى المذهب لقب بـ «أبى حنيفة الثانى»، وكان فقهاء السلف يتحرزون تماما عن إلصاق تهمة الكفر بمسلم ويرجعون المبادرة بذلك إلى أن (سببه الجهل بالأحكام وبمدلولات الألفاظ ويندر وقوع المعنى المكفر من أحد من المسلمين) «الإعلام بقواطع الإسلام» لابن حجر المكى الهيتمى، ويؤكدون أنه لا يجوز رفع إيمان مسلم إلا بدليل قاطع مانع لا لبس فيه ولا غموض (إن التكفير لايصح إلا بقاطع رسمى) ابن الشاط (ال ش ا ط) فى «إدرار الشروق على أنوار البروق»، والإيمان هو الأصل؛ والقاعدة أن الكفر عارض طارئ ولا يزيل العارض الطارئ الأصل الثابت (ومن قواعده أن معنا أصلا محققاً، وهو الإيمان فلا نرفعه إلا بيقين مضاد) - ابن حجر المكى الهيتمى - «الإعلام بواطع الإسلام»، والإسلام أعلى رتبة من الكفر بما لايقاس ومن الخطل فى الرأى مساواة العالى بالوطئ (الإسلام يعلو وينبغى للعالم إذا رفع إليه هذا الأمر ألا يبادر بتكفير أهل الإسلام) البحر الرائق - جزء/٥ - ابن مجيم، وطرء شك على قلب مسلم لا يخلع عنه ربقة الإسلام حتى ولو صح بذلك (إذ الإسلام الثابت لا يزول بشك) المصدر نفسه.

ولكن هل معنى ذلك تعطيل الحكم بالكفر على مسلم مهما قال أو اعتقد؟

الجواب طبعا بالنفى ولكن توجد ضوابط وضعها الأئمة الأثبات من ذلك أن شيخ المذهب الحنفى أرسى معياراً سار عليه تلاميذه وأتباعه (قال الإمام الأعظم أبو حنيفة رحمه الله لا يخرج أحد من الإيمان إلا من الباب الذى دخل منه، والدخول بالإقرار والتصديق وهما قائمان) ابن البزاز «الفتاوى البزازية» - ومفهوم المخالفة لهذه العبارة أن الخروج من الإسلام يتم بالنقيض: الإنكار والتكذيب بصورة واضحة وضوح الشمس فى رابطة النهار؛ وفى جامع الفصولين: روى الطحاوى عن أصحابنا - لا يخرج من الإيمان إلا جحود ما أدخله منه ثم ما يتعين أنه ردة يحكم بها به (= عليه) وما يشك أنها ردة لا يحكم بها. إهـ.

إذن الجحود مطلب رئيسى ولابد من صدوره ممن تنسب إليه الردة فإذا استشعر المفتى مجرد ذرة شك فى أنه جحود امتنع فوراً عن الفتيا بالردة.

والقصد والنية من أهم الأركان التى لابد من توافرها إذ بدونهما لا تقوم الردة أو الكفر. (فى الجامع الصغير إذا أطلق كلمة الكفر عمداً لكنه لم يعتقد قال بعض أصحابنا لا يكفر) لماذا؟ (لأن الكفر يتعلق بالضمير ولم يعقد الضمير على الكفر. أ.هـ.) البحر الرائق - جـ ٥ - ابن نجيم.

فهنا مسلم أطلق كلمة الكفر عامداً متعمداً ولم يفت بكفره لأنه لم يجمع قلبه ويعقد ضميره على الكفر إذ بدونهما لا يثبت الكفر، وهذه ملحوظة فى غاية الفائدة لأن «اللسان الدينى» يدعى خلافه.

ولا ينفرد مفت واحد بتكفير مسلم - مهما كان عليه - بل لابد من إجماع فقهاء المصر على أن ما قاله أو عمله كفر بواح لاشائبة تشوبه (لا يفتى بالكفر بشىء منها (= أقوال أو أعمال الكفر) إلا (فيما اتفق عليه المشايخ) «شرح الدرالمختار» الجزء الثانى للحصكفى (ا ل ح ص ك ف ى) وبداهة أنه إذا لم تتفق كلمة «المشايخ» على تكفيره فلا يكفر.

٥

وليس كل فقيه من حقه أن يفتى فى مسألة التكفير هذه فلقد (أجمع الفقهاء على أن المفتى يجب أن يكون من أهل الاجتهاد، كذا فى الظهيرية) «الفتاوى الهندية أو العالمكيرية» فى مذهب الإمام الأعظم أبى حنيفة) المجلد الثالث فإذا لم يصل لدرجة الاجتهاد بطلت فتواه، ولابد أن نلاحظ أن الاتفاق على ذلك يجب أن يكون بين المجتهدين فى البلد لا مجرد الفقهاء فحسب، ولكن متى يصير الفقيه

مـجـتـهـداً؟ ب - (أن يكون عـدلا عـالماً بالكتاب والسنة واجتهاد الرأى وقد استقر رأى الأصـوليين على أن المفـتى هو المجتهد فأما غير المجتهد فمن يحفظ أقوال المجتهدين فليس بمفت) المصدر السابق.

وحتى إذا قلنا إنه تكفى رتبة الاجتهاد فى المذهب - لا رتبة المفتى المطلق - فإنه لا ينالها إلا إذا حفظ كتاب الله الكريم وعرف ناسخه من منسوخه ومحكمه من متشابهه والسنة النبوية الشريفة، مطلقًا على الصحاح والمسانيد والمصنفات والمستدركات.. وناسخ الأخبار من منسوخها والمتواترمن الأحاديث والمشهور والصحيح والحسن والموقوف والمتصل والمنقطع والضعيف.. الخ مدركاً لأحوال الرواة وما نسب إليهم من جرح وتعديل، ملما بما أجمع عليه الصحابة رضوان الله تعالى عليهم وأقوال أعيانهم مثل الراشدين والمبشرين بالجنة، وعلمائهم ثم فتاوى التابعين، وفى المذهب الحنفى يكون عالمًا بفقه الإمام الأعظم أبى حنيفة وتلاميذه: أبى يوسف ومحمد حسن الشيبانى وزفر بن الهذيل والحسن بن زياد اللؤلؤى، دارسًا لكتب «ظاهر الرواية» التى تمثل الدور الأول ثم مؤلفات الدورين الثانى والثالث بمختلف أنواعها.

هذا وصف إجمالى لما يجب أن يكون عليه المجتهد فى المذهب (ولندع جانبا المجتهد المطلق الذى يحق له أن يفتى فى المسائل بعمومها وفى التكفير على وجه الخصوص.

فهل يوجد من أصحاب اللسان الدينى سواء كان فرداً أو هيئة من بلغ رتبة الاجتهاد فى المذهب حتى يصبح من حقه أن يصدر فتيا بالردة؟

أم أن هذه الشروط الدقيقة التى وصفها السلف الصالح من أئمة الهدى

نصر حامد أبو زيد



حبر على ورق ما دامت لا تتفق مع رغباتهم وأهوائهم ومصالحهم وتطلعاتهم؟

أليسوا هم أولى الناس باتباعها والانصياع إلى أوامرها؟

وينصح الإمام **القرافى** وهو فقيه مالكى من يريد الإقدام على الفتوى بتكفير مسلم أن (يكثر من حفظ فتاوى المقتدى بهم من الخلفاء وينظر ما وقع له: هل هو من جنس ما أفتوا بعدم الكفر فيلحقه بعد إمعان النظر وجودة الفكر بما هو من جنسه، فإن أشكل عليه أو وقعت المشابهة بين أصلين ولم تكن له أهلية فى ذلك لقصوره وجب عليه التوقف، فهذا هو الضابط لهذا الباب)

القرافى فى «الفروق» - المجلد الرابع.

إذن مسألة التكفير هذه ليست بهذه الصورة النزقة الطائشة التى يقول بها بل ويجسمها ويشيّئها «الملسنون الدينيون»، ولهذا انتهى شيخ الحنفية إلى أنه لا يكفر أحدا من أهل القبلة (فى المنتقى عن أبى حنيفة رحمه الله: لم تكفر أحداً من أهل القبلة وعليه أكثر الفقهاء، واختار الرازى ألا يكفر أحدا من أهل القبلة) من كتاب شرح الفقه الأكبر للإمام الأعظم أبى حنيفة - للملا على القارى الحنفى.

وأبو حنيفة هو الذى قال فى حقه الإمام الشافعى: «الناس عيال فى الفقه على أبى حنيفة، فهل أصحاب اللسان الدينى المحدثون أفقه من الإمام الأعظم؟!

ونكتفى بهذا القدر من هذه الدراسة/ المحاولة تحاشياً من إملال القارئ خاصة وأن لغة الفقه القديم ثقيلة وعسيرة الهضم لديه وسأنتظر رد فعلها عنده فإن وجدت استجابة منه، دفعت لمجلة (القاهرة) الشطر المتبقى منها لتنشره على حلقة أو اثنتين ومنها:

(١) من هو صاحب الحق فى الفتيا بالتكفير: القاضى أم المفتى؟

(٢) ما هو موقف المفتى إذا كان الكلام المعروض عليه باعتباره كفراً: يحتمل التأويل؟

(٣) أو إذا كان فى المسألة عدة وجوه أغلبها يحتمل الكفر وواحد فقط يحمل الإسلام.

(٤) ما هو حكم المذاهب عامة والحنفى خاصة من أصحاب الفرق الذين طلعوا بأفكار مبتدعة (أى جديدة لم تكن معروفة على عهدى الصحابة والتابعين رضى الله عنهم) ؟

(٥) بماذا أفتى الأئمة الأعلام فيمن تفوه بأقوال تعتبر فى نظر العامى فظيعة مستبشعة مثل: من تمنى ألا يحرم الله الخمر وألا يحرم المناكحة بين الأخ والأخت؟!

هذا والله من وراء القصد وهو يهدى السبيل. ■

الدقى فى يوم الثلاثاء السادس من صفر الخير ١٤١٦هـ الرابع من يوليو ١٩٩٥م.



لوحة للفنان: عصمت داوستاشي

نصر حامد أبو زيد

حد الردة
دراسة أصولية تاريخية



أحمد صبحي منصور

مقدمة

فلابد أن نبدأ بوضع النقاط فوق الحروف كي ننصف الإسلام العظيم من بعض المسلمين.

* والبداية أن نجعل فارقاً بين الإسلام والمسلمين.

فالإسلام دين الله العظيم الذى يأمر بالعدل والإحسان ويحث على السمو الأخلاقى، والقرآن هو الوثيقة الحقيقية لذلك الدين الإلهى والسنة الحقيقية للرسول ﷺ هى التطبيق العملى والحرفى للقرآن الكريم، وقد كان النبى ﷺ «خلقه القرآن» أو كان كما وصفه رب العزة على «خلق عظيم»..

وذلك «الخلق العظيم» مستمد من «القرآن العظيم»..

* ومن الطبيعى أن هناك فجوة بين تشريعات القرآن العظيم وذلك التطبيق العملى للسنة النبوية وبين سلوكيات وتشريعات بعض المسلمين خلال المراحل التاريخية التالية لعصر النبوة وعصر الخلافة الراشدة..

ومن أسف أن عصر النبوة والخلافة الراشدة لم يشهد سوى تدوين القرآن الكريم وتطبيقه سلوكيًا، أما العصور التى شهدت الملك العضوض والحكم الاستبدادى الأموى والعباسى فقد شهدت التدوين لتراث المسلمين وشهدت أيضًا المحاولات السياسية لصبغ ذلك التراث بالصبغة الدينية وعلاج تلك الفجوة بين تشريعات القرآن وبين سلوكيات الخلفاء والفقهاء، وتركز ذلك العلاج باصطناع أحاديث منسوبة للنبى تخالف تشريع القرآن وتخالف أيضاً ما كان عليه سلوك النبى ﷺ.

وفى عصور الفتن التى شهدت التدوين، تمت ولادة حد الردة تعبيراً عن ظروف سياسية استلزمت سفك الدماء، ولأن شرع القرآن لايجيز قتل النفس التى حرم الله إلا بالحق ولأنه لا يوجد مبرر فى القرآن لقتل النفس خارج الحق القرآنى وهو القصاص فى القتل فإن فقهاء الدم ابتدعوا حد الردة ووضعوا له حديثين تستطيع بهما الخلافة الاستبدادية مطاردة خصومها السياسيين بغطاء شرعى مزيف.

والتيار الدينى السياسى ينهمك فى المطالبة بتطبيق الشريعة وليس لديه وقت وليست له الدوافع أيضًا لكى يتساءل عن ماهية الشريعة المراد تطبيقها؛ هل هى شريعة القرآن أم شريعة الفقهاء فى العصر العباسى، والتيار الدينى السياسى يستريح

أكثر لشريعة الفقهاء العباسيين لأنها تعطيه السلاح البتار فى مواجهة خصومهم السياسيين ونقصد به حد الردة، لذلك يكون سهلا على رموز التيار الدينى السياسى أن يرفعوا سلاح التكفير وسلاح الردة لإرهاب خصومهم السياسيين فإذا طالبوهم ببرنامج سياسى عملى لترجمة شعار (الإسلام هو الحل) ومبدأ (الحاكمية الإلهية) فإن التيار الدينى يرد عليهم بالتكفير ويرهبهم بحد الردة..

وإذا طالبوا التيار الدينى بالاتفاق على اجتهادات فقهية مستنيرة للمشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تضع شعار (تطبيق الشريعة) موضع التنفيذ فإن التيار الدينى يتهمهم بمعارضة تطبيق الشريعة ويتهمهم بالكفر ويخيفهم بحد الردة..

*وقد دفع المفكر المصرى **فرج فودة** حياته لأنه تشجع وتحدى التيار الدينى السياسى فى مؤلفاته ومناظراته وطالبهم ببرنامج سياسى محدد مفصل وطالبهم فى آخر مناظرة بالإسكندرية قبيل اغتياله بالاجتهاد فى الإتيان بقوانين عصرية مستمدة من الشريعة الإسلامية، وأعلن أنه مع الدستور القائم على مبادئ الشريعة الإسلامية.. وكان ردهم عليه الاغتيال..

وكأنهم يقدمون برنامجهم الحقيقى فى التعامل مع خصومهم فى الفكر وفى السياسة..

* وقد نجحوا فى تحويل محاكمة المتهمين بقتل **فرج فودة** إلى محاكمة لفرج فودة نفسه وإلى مناسبة لإرهاب خصومهم العلمانيين، فطلب الدفاع عن المتهمين شهادة رموز التيار الدينى السياسى، وقد أفتى كبيرهم أن من يعارض تطبيق الشريعة مرتد مستحق للقتل وأن من يقوم بقتله من الأفراد يعتبر مفتئتا فقط على السلطة وليست عليه عقوبة.!!

وانتقلت تلك الفتوى الدامية إلى الرأى العام عبر أجهزة الإعلام، وهللت لها صحف التيار الدينى السياسى وهلل لها أعوانهم فى الصحف القومية، وثار جدل سياسى وفكرى حول حد الردة ما بين مؤيد ومعارض، وتكشف الرأى العام من خلال أدلة مؤيدى حد الردة أنه لا يوجد فى القرآن الكريم ما يؤيد حد الردة وأنه يقوم على حديثى آحاد تفيد الظن ولا تفيد اليقين.. وتبين للرأى العام أن الرسول ﷺ لم يقتل أحداً من المنافقين وهم الذين نزل القرآن يحكم بكفرهم، ولو كان هناك حد للردة لطبقه الرسول..

*وكاتب هذه السطور ينتمى للتيار الأصولى، ولكنه مع الأصول الحقة وهو ينادى بأن الإسلام يحتاج الآن إلى من يعانى فى سبيل إظهار حقائقه، وليس محتاجاً لأولئك الذين يتاجرون باسمه العظيم فى دنيا السياسة والمطامع الدنيوية، وحقيق بكل من يحب الله ورسوله ودين الإسلام أن يبرئ الإسلام من الأوزار التى التصقت به فى عصور الاستبداد، ومنها على سبيل المثال «حد الردة»

*إن ما يعرف بحد الردة يقوم على حديثين فقط، ورد أحدهما فى البخارى وهو الذى يدعو إلى قتل من بدل دينه، وورد الآخر فى صحيح مسلم وهو الذى يقول إنه لا يحل دم المسلم إلا بثلاث: النفس بالنفس والثيب الزانى والتارك لدينه المفارق للجماعة.

ومنهج هذا الكتاب فى موضوع حد الردة يبدأ بتتبع الموضوع فى القرآن الكريم وعصر الرسول ﷺ ثم فى عصر الراشدين وبعدها فى عصور الأمويين والعباسيين، ويناقش الحديثين اللذين قام عليهما حد الردة مناقشة أصولية يبحث فيها حال الرواة والسند والعنعنة ثم أقوال المحققين فى التشريع القائم على أحاديث الآحاد ومنها أقوال الأزهر، وفى الخاتمة يقدم المؤلف تصويراً للأخطار التى ستترتب على تطبيق حد الردة ليضع بذلك شهادته للتاريخ، ولينصف الإسلام من أوزار بعض المسلمين..

الفصل الأول

حد الردة فى ضوء القرآن الكريم

أولا: كلمة «حد» تعنى فى القرآن الشرع والحق ولا تعنى العقوبة

*جاءت كلمة «حدود» فى القرآن الكريم (١٤) مرة. وكلها تعنى حقوق الله وتشريعاته، ولا تعنى العقوبة كما يدل عليه تعبير «حد الردة» أو «حد الزنا» وتطبيق «الحدود» فى الشريعة..

* جاءت مرتين بمعنى شرع الله وأوامره فى قوله تعالى «الأعراب أشد كفراً ونفاقًا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله: التوبة - آية: ٩٧ وفى قوله تعالى فى صفات المؤمنين «والناهون عن المنكر والحافظون لحدود الله»

وجاءت مرة فى تشريع الصيام فى آية: «أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم، وفى نهايتها يقول الله تعالى: «تلك حدود الله فلا تقربوها» البقرة - آية:١٨٢ .

*وجاءت مرتين فى تشريع الميراث، يقول تعالى فى نهايته «تلك حدود الله» ويقول: «ومن يعص الله ورسوله ويتعد حدوده يدخله ناراً خالداً فيها النساء - آية : ١٣ - ١٤»

* وجاءت تسع مرات فى تشريعات الله تعالى فى الزواج والطلاق..

منها مرة فى موضوع الظهار أى إذا ظاهر الرجل على امرأته وحرمها على نفسه فلا يرجع إليها إلا بعد تقديم كفارة ويقول تعالى بعدها: «تلك حدود الله» -

- ومنها أربع مرات فى آية واحدة تتحدث عن الطلاق الأول للزوجة والطلاق الثانى يقول تعالى: «الطلاق مرتان فإمساك بمعروف أو تسريح بإحسان ولا يحل لكم أن تأخذوا مما آتيتموهن شيئاً إلا أن يخافا ألا يقيما حدود الله. فإن خفتم ألا يقيما حدود الله فلا جناح عليهما فيما افتدت به. تلك حدود الله فلا تعتدوها ومن يتعد حدود الله فأولئك هم الظالمون: البقرة - آية ٢٢٩ .

- ومنها مرتان فى الآية التالية التى تتحدث عن الطلاق للمرة الثالثة وحتمية أن تتزوج شخصاً آخر «فإن طلقها فلا تحل له من بعد حتى تنكح زوجاً غيره فإن طلقها فلا جناح عليهما أن يتراجعا إن ظنا أن يقيما حدود الله. وتلك حدود الله يبينها لقوم يعلمون ـ البقرة - آية ٢٣٠ .

- ومنها مرتان فى تحريم إخراج المطلقة من بيتها قبل العدة «لا تخرجوهن من بيوتهن.ولا يخرجن إلا أن يأتين بفاحشة مبينة وتلك حدود الله ومن يتعد حدود الله فقد ظلم نفسه ـ الطلاق - آية :١ .

* هذه هى المواضع التى جاء فيها لفظ «الحدود» وكلها تعنى شرع الله وليس منها ما يتعلق بالعقوبات المنصوص عليها فى القرآن مثل السرقة والزنا والقصاص وقطع الطريق والقذف.. وليس منها ما يتعلق بالعقوبات التى استحدثها العصر العباسى لشرب الخمر والردة وترك الصلاة..

* وذلك يدل على أن العصر العباسى وفقهاءه قد نحتوا لهم مسميات خاصة لاتتفق وتشريعات القرآن.

* وذلك يدل أيضاً على أن عصر الرسول ﷺ المرتبط بالقرآن أساساً لم يعرف مدلولا اسمه «حد السرقة» أو «حد الزنا» وسائر العقوبات المنصوص عليها فى القرآن لأن القرآن حين ذكر عقوبة

نصـــر حامد أبو زيـــد



الجلد للزانى لم يستعمل كلمة حد الزنا وكذلك حين تحدث عن جريمة السرقة أو القذف أو القتل.. ويمكن مراجعة ذلك فى القرآن.

* وهذا يؤكد على ذلك الفارق الجوهرى بين دين الله الحق ونوعيات التدين للبشر فى عصورهم المختلفة.

فالله تعالى ينزل الدين خالصاً نقياً للسمو بالناس والرقى بهم، أما البشر فهم حين يتدينون فإنهم يضعون بصماتهم على الدين فتظهر تلك الفجوة بين الدين الحق وتدين البشر، ويضع البشر صورة قانونية تشريعية للتدين الذى يمارسونه، ويقوم الفقه بتلك المهمة، وطبيعى أن يحدث الاختلاف فى نوعيات التدين فتختلف المذاهب، وطبيعى أن تتأصل الفجوة بين مذاهب الفقه والتشريع القرآنى الأصيل لأن مذاهب الفقه تتأثر بالظروف الاجتماعية والنفسية والسياسية لصاحب المذهب وأتباعه..

ولذلك ليس غريباً أن يخترع الفقه مدلولات جديدة لم يذكرها تشريع القرآن، وليس غريباً أن يخترع عقوبات تخالف تشريعات القرآن ومنها ما اصطلحوا على تسميته بحد الردة..

*وقبل أن نتعرض لموقف التشريع القرآنى من «حد الردة» نبدأ بموقف القرآن من التكفير.. فالتكفير هو أساس التشريع الفقهى فى قتل المرتد.. فلابد أن أن يسبق «إقامة الحد على المرتد» اتهامه بالكفر وإقامة محكمة تفتش عن سريرته وعقيدته.

فهل يصح فى تشريع القرآن أن يتهم المسلم إنساناً بالكفر.؟

هذا هو المبحث التالى..

ثانياً
(موقف القرآن من التكفير)
(لا يصح للمسلم أن يكفر غيره أو أن يقيم له محاكم تفتيش)

*منح الله تعالى البشر الحرية فى الإيمان به أو الكفر بذاته العلية، والدليل على ذلك واضح فى حياة البشر فى أقوالهم وأفعالهم وفى تاريخهم الماضى والحاضر..

والقرآن - كلام الله العزيز - فيه الإثبات على حرية البشر المطلقة فى الإيمان والكفر، يتضح ذلك فى قصص القرآن عن المشركين كما يتضح أيضاً فى حوار القرآن مع المشركين لإقناعهم بالعقل والمنطق، ولو لم يسمح الله لهم بالحرية ما كان ذلك الحوار وما كانت محاولة الإقناع، بل إن القرآن يؤكد على حرية البشر فى أن يؤمنوا أو أن يكفروا، وفى المقابل فإن مسئوليتهم تجاه هذه الحرية تتجلى يوم الحساب حيث سيحاسبهم رب العزة على اختيارهم، يقول تعالى (وقل الحق من ربكم. فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر. إنا أعتدنا للظالمين ناراً أحاط بهم سرادقها وإن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل يشوى الوجوه بئس الشراب وساءت مرتفقاً ـ الكهف - آية : ٢٩)

*بل إن القرآن الكريم لم يصادر أقوال المشركين فى العيب فى ذات الله، فاليهود قالوا: إن الله فقير ونحن أغنياء: آل عمران - آية: ١٨١ وقالوا: يد الله

مغلولة ـ المائدة ـ آية: ٦٤، وقال مشركو مكة وهم يرفضون إعطاء الصدقة: «أنطعم من لو يشاء الله أطعمه ـ يس ـ آية ٤٧».

أثبت القرآن هذه الأقوال ولم يصادرها، فصارت مع الرد القرآني عليها ضمن آيات القرآن التي يتعبد المسلم بتلاوتها.

*ومن الطبيعي أن يرد القرآن ـ كلام الله العزيز ـ على الأقوال التي تخالف دين الله تعالى، وهذا حق الله تعالى، ليس فقط لأنه تعالى هو رب البشر وخالقهم وصاحب الدين الحق ولكن لأنه أيضًا تعامل مع البشر بمنطق العدل، فقد أعطاهم حرية الإيمان وحرية الكفر، وحرية إعلان الكفر وحرية العيب في الذات الالهية العلية والتقول على الله تعالى، وفي مقابل ذلك فإن من حقه أن يصفهم بالكفر والعصيان وأن يرد على افتراءاتهم وأقاويلهم وينفي عن ذاته العلية اتخاذ الولد والشريك، وتلك قضايا تخصه جل وعلا، ومن حقه الرد عليها..

*إلا أن عدل الله تعالى يتجلى في التعامل مع طوائف البشر. فحين يحكم بالكفر فإنه تعالى يضع حيثيات الاتهام وأسباب الوصف فيقول مثلا: « لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم» «لقد كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة ق ـ آية: ٧٢، ٧٣».

فالحكم من الله ليس عامًا وإنما هو خاص بمن يقول ذلك القول، وفي الوقت نفسه فإن الذي يؤمن بالله واليوم الآخر ويعمل صالحًا من المؤمنين واليهود والنصارى والصابئين فهو من أولياء الله الذين لا خوف عليهم ولاهم يحزنون، يقول تعالى «إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحًا فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون ـ الأنعام ـ آية: ٦٩».

أي أن الله تعالى ليس منحازًا لأحد، فمن يؤمن بالله تعالى واليوم الآخر فهو من أولياء الله أصحاب الجنة، ومن يجعل لله ولدًا أو يجعل إلهًا مع الله فإن الله تعالى يحكم عليه بالكفر..

وذلك هو ما يخص الله تعالى، فهو صاحب الدين وهو مالك يوم الدين وهو الذي يرد على البشر إن أحسنوا في العقيدة أو إن أساءوا فيها

*إلا أن الله تعالى لم يعط أحدًا من البشر الحكم على الآخرين بالكفر، بل أمر الله تعالى المؤمنين بأن يكون حوارهم بالحكمة والموعظة الحسنة وعدم تزكية النفس وعدم اتهام الغير.. مع تأجيل الحكم إلى الله تعالى يوم القيامة وذلك ما كان مأمورًا به خاتم النبيين.. عليهم السلام..

*ونأخذ أمثلة قرآنية:

فالله تعالى يأمر بأن يكون الجدال مع أهل الكتاب بالتي هي أحسن، يقول تعالى «ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن إلا الذين ظلموا منهم وقولوا آمنا بالذي أنزل إلينا وأنزل إليكم. وإلهنا وإلهكم واحد. ونحن له مسلمون ـ «يس آية: ٢٩».

فالجدال مع أهل الكتاب ممنوع إلا إذا كان بالتي هي أحسن.. أي كان نقاشًا موضوعيًا بالحجة دون إساءة، أما «الذين ظلموا» فلا جدال معهم حتى لا يتطور الأمر إلى إساءات متبادلة، والله تعالى نهى عن الجدال الذي ينتهي إلى إساءة، ويقول «ولا تسبوا الذين يدعون من دون الله فيسبوا الله عدوًا بغير علم ـ الأنعام ـ آية: ١٠٨»، وعن الظالمين ـ أو بمفهومنا المتعصبين ـ يقول تعالى للنبي «وإن جادلوك فقل: الله أعلم بما تعلمون. الله يحكم بينكم يوم القيامة فيما كنتم فيه تختلفون ـ الحج ـ آية: ٥٥ » أي أنه لا مجال للجدال العقيم مع المتعصب، والأفضل الإعراض عنه وذلك شأن المؤمن دائمًا، يقول تعالى في حال المؤمنين مع المتعصبين المتحفزين الظالمين «وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه وقالوا لنا أعمالنا ولكم أعمالكم سلام عليكم لانبتغي الجاهلين ـ القصص ـ آية: ٦٨».

وبالمناسبة فتلك الآية الكريمة نزلت في مؤمني أهل الكتاب ونزلت مثلا لكل مؤمن في الحوار أو في الجدال بالتي هي أحسن وتحاشي الجدل مع المتعصبين.

ولذلك فإن الجدال بالتي هي أحسن هي سمة الحوار بين المؤمنين بالقرآن ومؤمني أهل الكتاب وذلك معنى قوله تعالى «ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن إلا الذين ظلموا منهم»

وحتى لا يقع المسلم في اتهام أهل الكتاب بالكفر فإن القرآن يفرض صيغة الحوار فيقول تعالى «وقولوا آمنا بالذي أنزل إلينا وأنزل إليكم وإلهنا وإلاهكم واحد ونحن له مسلمون» أي نؤمن معًا بالإله الواحد ونؤمن بما أنزل إليكم وما أنزل إلينا، ونحن لله مسلمون، ولم يقل مثلا «وأنتم كافرون» لأنه ممنوع اتهام المسلم لغيره بالكفر..

*ولم يأت الأمر مثلا بأن يستشهد المؤمن في حواره مع أهل الكتاب بما قاله رب العزة عن أولئك الذين قالوا إن الله تعالى ثالث ثلاثة أو إن الله هو المسيح ابن مريم .. لأن ذلك هو قول الله تعالى ذاته في الرد عليهم، أما نحن فما علينا إلا أن نحاور بالتي هي أحسن ونرجئ الحكم في العقائد إلى يوم الدين يوم الحساب أمام الله تعالى..

*وقد تحدثت سورة آل عمران عن ميلاد عيسى عليه السلام وبعثته ثم قالت: «ذلك نتلوه عليك من الآيات والذكر الحكيم. إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن

فـيكون. الحق من ربك فـلا تكن من الممترين ـ آل عمران ـ آية: ٥٨ ـ ٦٠،

وبعد ذلك التوضيح عن بشرية المسيح عليه السلام ورسالته فماذا يكون موقف النبى إذا جاءه أهل الكتاب يجادلونه؟ هل يتهمهم بالكفر؟ هل يرميهم بالضلال؟ هل يتوعدهم بالجحيم؟..

تعالوا بنا نقرأ الآية التالية لنعرف الإجابة فى تلك السورة المدنية التى نزلت فى عصر قوة المسلمين وشوكتهم «فمن حاجك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل: تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على الكاذبين ـ آل عمران آية: ٦١،

أى من جادلك فى طبيعة المسيح من بعد ما جاءك فيه من العلم القرآنى فادعهم إلى المباهلة، أى الاحتكام إلى الله تعالى فى الدنيا، بأن يخرج الفريقان ومعهم الأبناء والنساء ويبتهلون الى الله تعالى أن يلعن الكاذب منهما.. لم يقل القرآن للنبى إذا جادلوك فاحكم عليهم بالضلال والكفر ودخول الجحيم.. ولكن ابتهل إلى الله لكى تكون اللعنة من نصيب الكاذب من الفريقين، ومن الطبيعى أن كل فريق يعتقد الصدق فى نفسه..

أى أنه تصعيد وتأجيل للحكم إلى رب العزة لأنه وحده هو الذى يحكم بالكفر أو بالإيمان على عبادة البشر، أما النبى نفسه فلا يملك أن يحكم بكفر أحد.

* والقرآن الكريم فى دعوته لأهل الكتاب يضع أسلوب الحوار الراقى الذى يجب على المسلمين اتباعه، ويقول تعالى للنبى «قل: يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم. ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئًا ولا يتخذ بعضنا بعضًا أربابًا من دون الله. فإن تولوا فقولوا اشهدوا بأنا مسلمون ـ آل عمران ـ آية: ٦٤،

نصر حامد أبو زيد



فهذا هو الخطاب الراقى لأهل الكتاب أن ندعوهم إلى كلمة سواء نلتزم بها سويا، أن نعبد الله وحده دون شريك وألا نتخذ كهنوتا وأربابًا من البشر، فإن رفضوا فلا نتهمهم بالكفر ولا نتحدث باسمهم أو باسم الله ولكن نتحدث باسمنا فقط، فنقول لهم اشهدوا إذن بأننا أسلمنا أنفسنا لله وحده..

لم يقل: فإن تولوا فقولوا اشهدوا بأنا مسلمون وأنتم كافرون «لأنه ليس من حق المسلم اتهام غيره بالكفر وحسبه أن يعلن خضوعه لله، وحسبه شرفًا أن يكون فعلا عند الله كذلك..

والخلاصة أن الله تعالى هو وحده صاحب الحق فى أن يقول عن بعض أهل الكتاب «لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح بن مريم»

وهو وحده تعالى صاحب الحق أن يقول عن أهل الكتاب «ليسوا سواء من أهل الكتاب أمة قائمة يتلون آيات الله آناء الليل وهم يسجدون. يؤمنون بالله واليوم الآخر ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويسارعون فى الخيرات وأولئك من الصالحين ـ آل عمران ـ آية: ١١٣ ـ ١١٤ .

الله وحده هو الذى «يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور» وهو الأعلم بحقيقة الإيمان عند الأفراد والطوائف والأمم، والله تعالى يقول «والله أعلم بإيمانكم بعضكم من بعض ـ النساء آية: ٢٥،

أما نحن البشر فإذا كنا ندعى الإيمان حقًا فيجب أن نلتزم بأوامر الله تعالى فى أن نقول للناس حسناً «وقولوا للناس حسناً ـ البقرة آية: ٨٣»

وأن نجادلهم بالتى هى أحسن، وهل هناك أروع من قوله تعالى فى آداب الدعوة والحوار: «ومن أحسن قولا ممن دعا إلى الله وعمل صالحاً وقال إننى من المسلمين. ولا تستوى الحسنة ولا السيئة. ادفع بالتى هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة وكأنه ولى حميم ـ الأحزاب ـ آية: ٤٠.

*وقد يقول قائل: إن الله تعالى أمر رسوله أن يقول «قل أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون» أى اتهمهم بالكفر. وقال لهم «يا أيها الكافرون».

والجواب: إن أعداء النبى فى مكة كانوا يفخرون بكفرهم ولم يعتبروا ذلك الاتهام بالكفر نقيصة بأى حال، بل دأبوا على اتهام النبى بالسحر والجنون والكذب واعتبروا الإيمان بالقرآن جريمة تستوجب الإيذاء والحرب..

وإذن فإن قول النبى لهم «يا أيها الكافرون ليس فيه إساءة لهم بل هو خطاب لهم بما يحبون وبما يفخرون، والمهم أن فحوى الخطاب تقرر حرية العقيدة فى آيات السورة التى تنتهى بقوله «لكم دينكم ولى دين»

*الأهم من ذلك هو آداب الحوار مع أولئك الذين كانوا يفخرون بكفرهم ويعتبرون الإيمان بالله ورسوله وكتابة جريمة.. هل كان الله تعالى يأمر رسوله فى الحوار معهم أن يتهمهم بالضلال ويحكم عليهم بدخول النار..

لنقرأ أسلوب الحوار الذى أمر الله به رسوله «قل من يرزقكم من السماوات

والأرض؟ قل لله وأنا وإياكم لعلى هدى أوفى ضلال مبين، لم يأمره ـ وهو رسول الله ـ أن يقول للمشركين «أنا على هدى وأنتم فى ضلال مبين. وإنما أمره أن يقول أحدنا على هدى والأخر على ضلال.

وتقول الآية التالية «قل لا تسألون عما أجرمنا ولا نسأل عما تعملون، لم يقل: لستم مسئولين عن إجرامنا ولسنا مسئولين عن إجرامكم»

بل نسب الإجرام لنفسه ـ وهو النبى ـ ولم ينسب إلى المشركين إلا مجرد العمل.. إلى هذا الحد بلغت آداب الحوار حتى مع المشركين المعاندين، وتقول الآية التالية «قل يجمع بيننا ربنا ثم يفتح بالحق وهو الفتاح العليم ـ سبأ ـ آية: ٢٤»، أى يؤجل الحكم بينهم وبينه إلى لقاء الله تعالى يوم القيامة

* وذلك بالنسبة للنبى فى حواره مع المشركين..

فلم يكن من خصائص النبى أن يتهم أعداءه بالكفر.. وبالتالى فلم يكن من خصائصه أن يتهم مسلماً بالكفر.

ومن الطبيعى أن من يتهم غيره بالكفر يضع نفسه فوق النبى، بل ويتقمص الدور الإلهى الذى هو لله وحده..

ومن طبيعة الكهنوت أن يدعى التحدث باسم الله، ولذلك فإنه حيث يوجد الكهنوت يوجد اتهام الآخرين بالكفر وتوجد محاكم التفتيش، وتوجد صكوك الغفران، وليس فى الإسلام كهنوت، ولنتذكر أن الله تعالى دعا أهل الكتاب لنبذ الكهنوت حين قال «قل يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم. ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئاً ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من دون الله فإن تولوا فقولوا اشهدوا بأنا مسلمون».

وذلك هو واقع الإسلام.. لا مجال فيه للأرباب والكهنوت والوسائط أما واقع المسلمين التاريخى فقد عرف تقديس الأولياء والعلماء والأئمة، وأصبح من المقرر أن انتقادهم يعتبر هجوماً على الإسلام، وتلك عقيدة الكهنوت نفسها الذين يعتبرون أنفسهم وأئمتهم أنهم هم الممثلون للدين والمتكلمون باسمه.

ولذلك فإنه من الإنصاف للإسلام أن نبرأه من أعمال المسلمين التى تخالف كتاب الله العزيز.

* والخطورة فى وجود الكهنوت أنه حين يحكم بكفر إنسان يقيم له محاكم تفتيش ويحكم عليه بالقتل.. وتلك مخالفة أخرى لتشريع القرآن فالنبى نفسه لم يحدث أن أقام محاكم تفتيش للمنافقين فى المدينة وقد كان فيها الحاكم المطاع، وكان المنافقون يمثلون المعارضة السياسية والدينية، وكانوا يتآمرون عليه فى أوقات السلم وأوقات الحرب، بما يستوجب فى الدولة الديمقراطية أن يحاكموا بتهم قد تصل إلى درجة الخيانة العظمى،

ونأخذ أمثلة من القرآن الكريم لموقف النبى من المنافقين والمشركين

ـ كان بعضهم يسارع إلى الردة والكفر ويحزن الرسول لذلك ولكن لم يكن له أن يحاكمهم أو يقيم عليهم حد الردة أو يعقد لهم محاكم تفتيش، كان يكتفى بالحزن ويقول له ربه «يا أيها الرسول لا يحزنك الذين يسارعون فى الكفر من الذين قالوا آمنا بأفواههم ولم تؤمن قلوبهم: المائدة ـ آية: ١٠٦»

ويطمئنه ربه بأن أولئك الذين يسارعون فى الكفر والردة لن يكون لهم حظ فى الآخرة وذلك يكفى فى عقابهم ويغنى عن اضطهادهم فى الدنيا، يقول تعالى لرسوله «ولا يحزنك الذين يسارعون فى الكفر أنهم لن يضروا الله شيئاً، يريد الله ألا يجعل لهم حظاً فى الآخرة ولهم عذاب عظيم: البقرة ـ آية: ٧٦»

ـ إن المرتد لا يمكن أن يضر الله شيئاً، ويكفيه ما سيناله من عذاب القيامة إذا مات على كفره، وبعض المنافقين كان يتطرف فى كفره إلى درجة التآمر على النبى وعلى المؤمنين فى أوقات الحروب، ومع ذلك فإن النبى لم يعقد لهم محاكم تفتيش، يقول تعالى عن تآمرهم على النبى (ويقولون طاعة فإذا برزوا من عندك بيّت طائفة منهم غير الذى تقول والله يكتب ما يبيتون. فأعرض عنهم وتوكل على الله وكفى بالله وكيلا) :النساء ـ آية: ٨١

كانوا يقدمون للنبى فروض الطاعة والولاء ويدخلون عليه فى مظهر الطاعة فإذا خرجوا من عنده تآمروا عليه وكذبوا عليه وتقولوا عليه ما لم يقل، والله تعالى الذى يخبر رسوله بمؤامراتهم يخبره أيضا بأنه يسجل عليهم تآمرهم ويكتب عنده أقوالهم ويأمر النبى بالإعراض عنهم وأن يتوكل على الله وكفى بالله وكيلا، لم يقل له ربه أقم لهم محاكم تفتيش واحكم عليهم بالردة والقتل والخيانة العظمى..

ـ وكانوا يتآمرون على المسلمين والنبى فى الوقت العصيب، وقت المعارك مع المشركين، يتأرجحون فى الولاء بين المسلمين والمشركين، وتلك خيانة عظمى، وينضمون للغالب أو يتظاهرون بذلك، يقول تعالى عنهم (الذين يتربصون بكم فإن كان لكم فتح الله قالوا ألم نكن معكم وإن كان للكافرين نصيب قالوا ألم نستحوذ عليكم ونمنعكم فالله يحكم بينكم يوم القيامة. ولن يجعل الله للكافرين على المؤمنين سبيلاً النساء ـ آية: ١٤١»

يقول الله تعالى للنبى والمؤمنين معه عنهم (فالله يحكم بينكم يوم القيامة) أى تأجيل للحكم إلى يوم القيامة، لأنه ليس

هناك مجال فى دولة الإسلام الحقيقية لأى نوع من محاكم التفتيش وليس هناك فى تشريع الإسلام الحقيقى ما يعرف بحد الردة.. وإلا كان النبى أول من يطبقه وأول من ينفذه فى المنافقين الذين قال عنهم رب العزة (إن المنافقين فى الدرك الأسفل من النار ولن تجد لهم نصيراً ـ النساء ـ آية: ٨١»

* إن تأجيل الحكم إلى يوم القيامة فيما يخص العقائد وحقوق الله تعالى من الأمور المقررة فى القرآن، ومن أهم خصائص العقيدة الصحيحة فى الإيمان بالله تعالى واليوم الاخر..

وذلك ما نزلت به الرسالات السماوية وقاله الأنبياء والمرسلون، وأخبر به رب العزة فى القرآن الكريم..

ـ لقد قال الله تعالى لعيسى عليه السلام «يا عيسى إنى متوفيك ورافعك إلى ومطهرك من الذين كفروا وجاعل الذين اتبعوك فوق الذين كفروا إلى يوم القيامة، ثم إلى مرجعكم فأحكم بينكم فيما كنتم فيه تختلفون ـ آل عمران ـ آية: ٥٥ »

فالله تعالى هو الذى سيحكم بين النصارى فى اختلافاتهم الدينية يوم القيامة، ولو آمنوا بذلك لما عرف تاريخ العصور الوسطى إقامة محاكم التفتيش وحرق المتهمين بتهمة الهرطقة..

ـ والله تعالى يقول عن اليهود «إنما جعل السبت على الذين اختلفوا فيه وإن ربك ليحكم بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه تختلفون ـ النحل ـ آية: ١٢٤ »

فالحكم لله تعالى يوم القيامة فيما يخص اختلافات اليهود فى السبت وغيره.

ومشركو قريش وغيرها كفروا بالقرآن وموعد محاكمتهم يوم القيامة الذى هو (يوم الدين) حيث يكون الملك لله وحده، وهو تعالى وحده صاحب الدين ومالك

نصر حامد أبو زيد



يوم الدين، ولذلك يقول تعالى عن الكافرين بالقرآن «ولا يزال الذين كفروا فى مرية منه حتى تأتيهم الساعة بغتة أو يأتيهم عذاب يوم عظيم. الملك يومئذ لله يحكم بينهم ـ الحج ـ آية: ٩٥»

وكانوا إذا جاءوا يجادلون النبى بالتى هى أسوأ يقول له ربه «وإن جادلوك فقل الله أعلم بما تعملون الله يحكم بينكم يوم القيامة فيما كنتم فيه تختلفون ـ الحج ـ آية: ٦٨» أى تأجيل الحكم بينهم وبين النبى إلى يوم القيامة.

* ولذلك كان الله تعالى يأمر الرسول بالصبر إلى أن يأتى الوعد الحق يوم القيامة ويتحقق ما وعده ربه به وتقام المحاكمة الكبرى يوم الحساب يقول الله تعالى للنبى «فاصبر إن وعد الله حق فإما نرينك بعض الذى نعدهم أو نتوفينك فإلينا يرجعون ـ النساء ـ آية: ٧٧»

ويقول له ربه «وإما نرينك بعض الذى نعدهم أو نتوفينك فإلينا مرجعهم ثم الله شهيد على ما يفعلون ـ يونس ـ آية: ٤٦» الجديد فى هذه المحاكمة الكبرى إن الله تعالى هو الشهيد على ما يفعلون وهو الوكيل ـ أى يعتمد عليه ـ المؤمنون، وكفى به تعالى شهيداً وكفى به تعالى وكيلا..

وإذا استوعب المؤمن هذه المعانى. أحس بالإشفاق على الذى يغويه الشيطان ويوقعه فى الضلال، لذلك فإن الله تعالى يأمر المؤمنين بالغفران لمن يضل، يقول تعالى «قل للذين آمنوا يغفروا للذين لا يرجون أيام الله ليجزى قومًا بما كانوا يكسبون. من عمل صالحًا فلنفسه ومن أساء فعليها ثم إلى ربكم ترجعون ـ الجاثية ـ آية: ١٤»

والمؤمن إذا تفكر فى العذاب الذى ينتظر الضالين فى الآخرة تحول إشفاقه عليهم إلى صفح وغفران، إذ يكفيهم ما ينتظرهم من هول يوم القيامة، ولن يفكر بتاتاً فى اضطهادهم أو محاكمتهم، يقول تعالى «وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل ـ الحجر ـ آية: ٥٨»

فالساعة آتية وفيها يوم الحساب، وما عليك إلا أن تصفح، وليس مجرد الصفح، بل الصفح الجميل..

فأين ذلك السمو من دعاة محاكم التفتيش؟!!

وبعض من يصيبهم الحماس الدينى يهتف متهمًا الآخرين بالكفر، بل ربما يرفع هتافه للسماء، وكان ذلك يحدث وقت نزول القرآن كما يحدث الآن، ونزل القرآن يرد «وقيل يارب إن هؤلاء قوم لا يؤمنون. فاصفح عنهم وقل سلام. فسوف يعلمون ـ الزخرف ـ آية: ٨٨»

فالرد عليهم أن نقول لهم سلام عليكم، وأن نصفح عنهم، فسوف يعلمون يوم القيامة..

* إن محاكم التفتيش على عقائد الناس وخطرات نفوسهم شىء فوق طاقة البشر ولذلك فهى دائمًا محاكم ظالمة، وليس فقط فى أنها اعتدت على خصوصيات الله تعالى وتفرده وحده بالحكم فى العقائد، وليس فقط فى أنها تخالف شرع الله تعالى فى تأجيل الحكم

فى اختلاف العقائد إلى يوم الدين ولكن لأنها أيضًا أقحمت فى مجال السرائر وما تخفيه الصدور..

فالله وحده هو الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور، وذلك ماقاله رب العزة فى الحديث عن المحاكمة الكبرى يوم القيامة أو التلاقى «لينذر يوم التلاق يوم هم بارزون لا يخفى على الله منهم شىء لمن الملك اليوم لله الواحد القهار. اليوم تجزى كل نفس بما كسبت لاظلم اليوم، إن الله سريع الحساب، أنذرهم يوم الأزفة إذ القلوب لدى الحناجر كاظمين، ما للظالمين من حميم ولا شفيع يطاع، يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور، والله يقضى بالحق والذين يدعون من دونه لا يقضون بشىء»النساء - أية: ١٥ -٢٠، يوم التلاق، هو يوم لقاء الله تعالى، يوم يقوم الناس لرب العالمين، أى يوم القيامة - فى ذلك اليوم يبرز الناس للقاء الله حيث لايخفى على الله منهم شىء وحيث يتحقق أن الملك لله وحده، وحيث تجزى كل نفس بما كسبت، وحيث لا ظلم لأن الله وحده هو الذى يقضى بالحق وهو الذى يعلم الغيب.

* إن من خصائص هذا اليوم الأكبر أن الله تعالى يحاسب الناس على سرائرهم، يقول تعالى (يوم تبلى السرائر - الطارق - آية: ٩) أى يوم يمتحن الله ما فى السرائر..

ويقول عما تخفيه الصدور «إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولاً - الإسراء - آية: ٣٦».

هنا تكون المحاكمة عادلة لأنها تعلم السرائر وما تخفيه الصدور، وذلك ما اختص الله تعالى به ذاته، وحرم منه رسوله خاتم النبيين الذى لم يكن يعلم سرائر أصحابه، حتى كان من بين أصحابه من هم أشد الناس نفاقًا، إلا أنهم مردوا على النفاق إلى درجة الإدمان، وإلى درجة أنهم خدعوا النبى نفسه بمظهرهم المؤمن، والله تعالى يقول للنبى والمؤمنين «وممن حولكم من الأعراب منافقون ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لاتعلمهم نحن نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون إلى عذاب عظيم - التوبة - آية: ١٠١»، قال تعالى للنبى عن أولئك الذين (مردوا على النفاق) (لاتعلمهم) لأن علم السرائر من خصائص الله تعالى علام الغيوب.

* أما الكهنوت فيرفع نفسه فوق الأنبياء حين يدعى علم السرائر والغيوب ويضع نفسه فى مقام رب العزة حين يحاكم باسم الله تعالى - زوراً وبهتاناً - من يخالفه فى العقائد.. إن الله تعالى يقول للنبى (لا يحزنك الذين يسارعون فى الكفر إنهم لن يضروا الله شيئًا. يريد الله الا يجعل لهم حظا فى الآخرة، ولهم عذاب عظيم - آل عمران - آية: ١٧٦)

أى أن الله تعالى يجعل قضية الإيمان والكفر من اختصاص الله تعالى وليست خصائص النبى، فليس على النبى إلا التبليغ والإنذار والتبشير.. فإذا حزن لأن بعضهم ارتد فالله ينهاه عن الحزن لأن القضية تخص الله تعالى ولأن أولئك الذين يسارعون فى الكفر لن يضروا الله شيئًا، ولأن الله تعالى يريد أن يحرمهم من الجنة ويريد أن يعاقبهم بالنار..

إن الله تعالى يقول للنبى (فذكر إنما أنت مذكر، لست عليهم بمسيطر، إلا من تولى وكفر فيعذبه الله العذاب الأكبر. إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم - الغاشية - آية: ٢١).

* إن السيطرة على عواطف الناس ومعتقداتهم فوق طاقة النبى نفسه، لذلك قال الله تعالى (لست عليهم بمسيطر) والدليل الواضح على ذلك أن سيطرة النبى على المدينة سياسيًا لم تكفل له السيطرة الدينية على كل سكانها فكان منهم المنافقون، بل إن المؤمنين فى المدينة تآلفوا واجتمعوا حول النبى بإرادة الله تعالى وتدبيره وليس بجهد النبى وإمكاناته، يقول تعالى (وألف بين قلوبهم لو أنفقت ما فى الارض جميعاً ما ألفت بين قلوبهم ولكن الله ألف بينهم - الأنفال - آية: ٦٣) إن الذى يستطيع التحكم فى القلوب هو الله جل وعلا.. وقد شاء رب العزة أن يترك القلوب حرة فى أن تؤمن أو أن تكفر، فى أن تطيع أو أن تعصى، فى أن تحب أو تكره ومنع النبى من أن يتطرف فى حماسه للدعوة فيقع فى إكراه الناس على الإيمان، فقال تعالى للنبى (ولو شاء ربك لآمن من فى الأرض كلهم جميعًا، أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين، وما كان لنفس أن تؤمن إلا بإذن الله - يونس - آية: ٩٩) ولذلك فإن محاكمتهم وعقابهم من شأن الله تعالى وحده ومن حق الله تعالى وحده والذى يغتصب لنفسه ذلك الحق الإلهى فقد جعل نفسه إلهاً مع الله مع أنه لا إله إلا الله.

* التاريخ يثبت أن محاكم التفتيش واضطهاد المخالفين فى العقيدة يأتى دائمًا فى العصور التى يسيطر عليها الكهنوت وتقديس البشر من الأئمة الأولياء والأحبار والرهبان، بينما ينعدم ذلك فى عصور التدين الصحيح..

ففى عصر الرسول والخلفاء الراشدين لم يعرف المسلمون محاكم التفتيش أو حد الردة المزعوم.. مع أن الدولة البيزنطية كانت تضطهد الأقباط المصريين وتقيم لهم محاكم التفتيش بسبب الخلاف فى طبيعة المسيح عليه السلام، لذلك كان ترحيب المصريين بالفتح الإسلامى الذى أنقذهم من الاضطهاد الرومانى الدينى..

ثم ما لبثت العدوى أن انتقلت للمسلمين فى عصور الاستبداد والخلفاء غير الراشدين فعرف المسلمون محاكم

التفتيش وحد الردة وذلك لأسباب خاصة لا شأن للاسلام بها، بل هى فى الدفاع عن مقولات الكهنوت الباطلة من تقديس البشر وتسويغ الاستبداد الدينى السياسى.

* إن الله تعالى لم يضع تشريعًا لمعاقبة الذين يسارعون فى الكفر بعد الإيمان لأنهم كما قال تعالى «لن يضروا الله شيئاً»

أما الكهنوت الدينى والسياسى فهو يلجأ لمعاقبة الخصوم لأن أولئك الخصوم سيضرونهم شيئاً وأشياء..

والعادة أن الكهنوت يقوم على أسس خرافية تجافى العقل وتعارض الحق وتنافى دين الله تعالى، وحيث تنعدم الحجة فالسبيل الوحيد هو استعمال القوة ولذلك يقيم الكهنوت يومًا للحساب قبل يوم الحساب ويعقد محاكم للتفتيش قبل يوم القيامة ويزعمون أنهم يحكمون باسم الله مع أنهم فى الحقيقة يغتصبون حقوق الله..

* لقد وضعوا تشريعات لمحاكم التفتيش تحت عنوان «استتابة المرتد»

وأعطوا أنفسهم حق الاستتابة. مع أن التوبة لا تكون من العبد إلا إلى ربه وحده، فالله وحده هو الذى يتوب على التائب ولم يعط الله تعالى حق الاستتابة لغيره.

إن الله تعالى يقول للمؤمنين «وتوبوا إلى الله جميعاً أيها المؤمنون ــ النور ـ آية:٣١» ويقول « يا أيها الذين أمنوا توبوا إلى الله توبة نصوحًا ــ التحريم آية:٨». والله وحده هو الذى يتوب على النبى والمؤمنين «لقد تاب الله على النبى والمهاجرين والانصار الذين اتبعوه فى ساعة العسرة ــ التوبة ـ آية:١١٧»

وليس للنبى نفسه حق الاستتابة أو غفران الذنوب والله تعالى يقول للنبى «ليس لك من الأمر شيء أو يتوب عليهم

نصر حامد أبو زيد



أو يعذبهم فإنهم ظالمون ولله مافى السماوات ومافى الأرض يغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء ــ آل عمران ـ آية:١٢٩»

ولأنه لا إله إلا الله فإنه لايتوب على البشر ولايملك الاستتابة إلا الله وحده وبذلك أمر الله ورسوله أن يقول «قل هو ربى لا إله إلا هو عليه توكلت وإليه متاب ــ الرعد ـ آية:٢٠».

أى إليه وحدة أتوب..

وذلك ماكان النبى يقوله..

* أما الكهنوت فيرفع نفسه فوق النبى فإذا كان النبى ليس له من الأمر شيء فللكهنوت كل شيء وإذا كانت الاستتابة والتوبة على البشر ومحاكمتهم على عقائدهم لله وحده فإن الكهنوت يجعل نفسه شريكاً مع الله ويعطى لنفسه حق محاكمة خصومه وحق عقابهم أيضًا تحت عنوان «استتابة المرتد».

* وفى العصور التى ساد فيها الكهنوت السياسى والدينى كتب الفقهاء فى استتابة المرتد، ونقل ذلك عنهم الشيخ **سيدسابق** فى كتابه (فقه السنة) فيقول بوجوب استتابة المرتد ولو تكررت ردته ويمهل فترة زمنية يراجع فيها نفسه وتفند وساوسه وتناقش فيها أفكاره فإن عدل عن موقفه وبرئ من كل دين يخالف دين الإسلام قبلت توبته وإلا أقيم عليه الحد..

ويقول (وقدر بعض العلماء هذه الفترة بثلاثة أيام وترك بعضهم تقدير ذلك مع تكرير التوجيه والنقاش حتى يغلب على الظن أنه لن يعود إلى الإسلام، حينئذ يقام عليه الحد، وقيل يجب قتله فى الحال..(١).)

وقد جعلوا السبب الموجب للاتهام بالردة مائعًا غير محدد يسهل تفسيره حسب الهوى، وهو إنكار المعلوم من الدين بالضرورة، (والمعلوم من الدين بالضرورة) مصطلح فقهى متأخر غير محدد وغير متفق عليه، ولم يعرفه عصر الرسول ولا عصر الخلفاء الراشدين ولا توجد قائمة متفق عليها بذلك المعلوم من الدين بالضرورة، فى القرآن ولاتوجد تلك القائمة المحددة فى الأحاديث الصحيحة أو الباطلة وحتى لاتوجد تلك القائمة بالمعلوم من الدين بالضرورة فى كتابات الفقهاء أنفسهم.. والدليل على ذلك أن كل فقيه يضع أمثلة للمعلوم من الدين بالضرورة، مجرد أمثلة قابلة للزيادة والنقصان، ومجرد قائمة تعبر عن رأى ذلك الفقيه وعصره ومستواه وعقليته..

* والشيخ **سيد سابق** فى كتابه (فقه السنة) أورد أمثلة للمعلوم من الدين بالضرورة يعبر فيها عن آرائه وموقفه من بعض مظاهر حياتنا السياسية، يقول فى المرتد الذى ينكر المعلوم من الدين بالضرورة والذى يستحق القتل، إنه يستحل المحرم الذى أجمع المسلمون على تحريمه ويحرم الحلال الذى أجمع المسلمون على حله، أو يسب النبى ويسب الدين ويطعن فى الكتاب والسنة ويترك الحكم بهما ويفضل القوانين الوضعية عليهما، أو يدعى الوحى، أو يلقى المصحف فى القاذورات أو كتب الحديث مستهيناً بهما مستخفاً بهما.. الخ). (٢) لم

يكن من بنود المعلوم من الدين بالضرورة في العصور السابقة وفي كتابات الفقهاء السابقين تفضيل الحكم بالكتاب والسنة على القوانين الوضعية، لأن تطبيق الشريعة لم يكن شعاراً سياسيًا في العصرين العباسي والمملوكي،

أي أن الشيخ **سيد سابق** جاء بمعلوم جديد من الدين بالضرورة لم يعرفه الفقهاء السابقون، لأن عصر السيد سابق يموج بحركة علمانية تتخذ موقفًا من دعوة التيار الديني لتطبيق الشريعة، حينئذ نفهم لماذا يهددهم الشيخ بحد الردة لأنهم أنكروا معلومًا من الدين بالضرورة إذن فقائمة المعلوم من الدين بالضرورة هي في الحقيقة قائمة تزيد وتنقص حسب الأحوال وحسب رأي كل فقيه وكل عصر، تبدأ من الإلحاد والكفر لتشمل إلقاء كتب الحديث في القاذورات، كما قال الشيخ **سيد سابق** أو إلقاء كتب الفقه أيضاً كما يقول كتاب «الفقه على المذاهب الأربعة» الذي يضيف أن البصاق على كتب الفقه أو تلطخها بها من مسوغات الإتهام بالردة وبالتالي القتل لو كان البصاق طاهراً!!

يعني أن بعض الناس جعل من الدين مملكة خاصة به يريد أن يفرض به رأيه وكتبه على الناس، وإن أعرضوا هددهم بمحاكم التفتيش والقتل..

وليس عجيبًا بعد هذا أن يتضمن المشروع المقدم لمجلس الشعب لتطبيق الشريعة الإسلامية حد الردة ويضع تعريف حد الردة بأنه إنكار ماهو معلوم من الدين بالضرورة.. ويظل ذلك المفهوم المطاط سيفًا على رقبة كل من يخالف الفقهاء، إلا أن المشروع كان كريماً مع الضحايا فأعطى ثلاثين يوما لاستتابة المرتد قبل قتله..

* إلا أن خطورة الاتهام بإنكار المعلوم من الدين بالضرورة لاتتوقف على مجرد أنه اتهام مطاط وليس محدداً ببنود معينه معلومة للكافة لا تقبل الزيادة والنقصان والإضافة والحذف، ليس ذلك هو وجه الخطورة الوحيد.

ولكن يضاف إليه أن مفردات الاتهام نفسها قابلة أيضًا للتفسير والتأويل والمط حسب الهوى..

فالشيخ **سيد سابق** يقول مثلا، إن المرتد هو الذي يطعن في الكتاب والسنة، وذلك اتهام مطاط في حد ذاته ففي القرآن الكريم قضايا فكرية وكلامية اختلف فيها المسلمون ولا يزالون مثل قضية الاستواء على العرش ورؤية الله والقضاء والقدر وكل فريق يستشهد بما يؤيد وجهة نظره من القرآن وكل فريق يمكن أن يتهم الآخر بأنه يطعن في الكتاب.

وبالنسبة لمدلول السنة فهو أكثر غموضًا، فأئمة الحديث كل منهم جمع وصحح من الأحاديث ما اعتبره سنة الرسول وكلهم مختلفون ثم جاء من بعدهم فكانوا أكثر اختلافًا وذلك يعطي كل فريق الحجة في أن يتهم خصومه بأنهم يطعنون في السنة، وبالتالي يقيم لهم محاكم التفتيش، وقد امتلأ تاريخ المسلمين في العصرين العباسي والمملوكي بمئات من محاكم التفتيش والتكفير، وانغمست فيها السلطات الحاكمة حسب توجهاتها السياسية والفكرية وكان الفريق المسيطر يتهم غيره بالزندقة ويحاكمه ويدينه بهذه التهمة.

* بل إن تلك الخصومات الفكرية بين المسلمين جعلتهم يرون تطبيق حد الردة على الزنديق دون إعطائه فرصة المحاكمة حتى لايتمكن من الدفاع عن نفسه وتبيين حجته، أي يحرمونه من الاستتابة!!

ويقول كتاب (الفقه على المذاهب الأربعة) بقتل الزنديق بعد الاطلاع عليه بلا طلب توبة منه وهو الذي كان يسمى منافقًا في زمن النبي ولابد من قتله وإن تاب..!!

وقد يتصور القارئ أن ذلك الزنديق كافر ملحد لا يؤمن بالله ورسله وكتبه، كلا.. إنه مؤمن بالله وكتبه ورسله ولكنه مفكر صاحب رأي إلا أن خطأه الأعظم أن آراءه تخالف آراء الفقهاء وتخالف ما اعتبروه معلومًا من الدين بالضرورة لذلك يستحق القتل حتى ولو تاب، ولأنه صاحب حجة ومعه الأدلة والبراهين فإن الكهنوت الفقهي يحرمه من المحاكمة التي يتفضل بها على المرتد الكافر العادي، والسبب أن المرتد العادي ليست لديه حجة يخشى منها الكهنوت الفقهي، أما من اتهموه بالزندقة فلديه الحجة والبرهان ولأنهم لا يستطيعون مواجهته في المحاكمة فلا داعي لمحاكمته والأفضل قتله سريعاً..

يقول الشيخ **سيد سابق**: «إن الزنديق هو الذي يعترف بالإسلام ظاهراً وباطناً ،إذن هو مؤمن بالقلب واللسان فكيف يكون زنديقاً؟ يقول الشيخ مستذركاً «لكنه يفسر بعض ما ثبت من الدين ضرورة بخلاف ما فسره الصحابه التابعون وأجمعت عليه الأمة».

أي هو زنديق لأنه اجتهد وجاء بآراء جديدة تخالف المألوف وما وجدنا عليه آباءنا وليس مهماً إن كان معه الدليل، إنما المهم أن أدلته تخالف ما فسره الصحابة والتابعون وأجمعت عليه الأمة..

ويقول الشيخ: «وإن الشرع كما نصب القتل جزاء للارتداد ليكون مزجرة للمرتدين فكذلك نصب القتل جزاء للزندقة ليكون مزجرة للزنادقة وذباً عن تأويل فاسد في الدين لا يصح القول به، فكل من أنكر الشفاعة أو أنكر رؤية الله تعالى يوم القيامة أو أنكر عذاب القبر وسؤال المنكر والنكير وأنكر الصراط

والحساب سواء قال لا أثق بهؤلاء الرواة أو قال أثق بهم لكن الحديث مؤول ثم ذكر تأويلا فاسداً لم يسمع من قبله فهو الزنديق، وقد اتفق جمهور المتأخرين من الحنفية والشافعية على قتل من يجرى هذا المجرى،(٣).

إنها قضايا خلافية، اختلف فيها المسلمون - ولا يزالون - اختلفت المعتزلة والحنابلة حول رؤية الله وخلق القرآن واختلف الجميع في الشفاعة وعذاب القبر وسؤال القبر، وفي قضايا الخلافية يعزز كل فريق رأيه بتأويل الآيات ووضع الأحاديث ومهاجمة أدلة الطرف الآخر.. وهكذا كان الجدل والمناظرات الفكرية في عصر ازدهار الحركة الفكرية للمسلمين، فلما جاء عصر الجمود والتقليد أراح الفقهاء المتأخرون أنفسهم من عناء الجدل والبحث وأقاموا جداراً اسمه (المعلوم من الدين بالضرورة) ورفعوا سلاح التكفير والاتهام بالزندقة والقتل ضد كل من يحاول الاجتهاد والتفكير ونام الفقهاء المتأخرون تحت جدار المعلوم من الدين بالضرورة ولايزالون نائمين..

* أفيقوا أيها الناس...

فأعظم الظلم أن نقتل النفس التي حرم الله قتلها ثم ننسب ذلك لله تعالى..

ثالثاً
موقف القرآن من الفتوى بقتل النفس خارج القصاص

* أول حرب عالمية في التاريخ حدثت بين ابني آدم حين قتل أحدهما الآخر.. ولم يكن القتيل قد ارتكب جريمة قتل في حياته أي قتله القاتل بدون سبب موجب للقتل..

وقد حكى رب العزة قصة تلك الجريمة الأولى في تاريخ البشر.. ومن سياق القصة نفهم المراد منها..

نصر حامد أبو زيد



يقول تعالى «واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قربا قرباناً فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الآخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبل الله من المتقين لئن بسطت إلى يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لاقتلك إني أخاف الله رب العالمين».

كان مفهوم القتل وإزهاق النفس معلوماً لدى الأخوين، وكان مفهوم الخطأ في القتل للنفس البشرية معلوماً أيضا خصوصاً لدى الأخ الضحية الذي آثر عدم الدفاع عن نفسه لأنه يخاف الله رب العالمين وقال لأخيه «إني أريد أن تبوء بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين».

ولم يكن إثم القتل وذنبه بعيداً عن عقل الأخ المعتدي، لذلك فإنه بعد أن هدد أخاه بالقتل لبث فترة متردداً ثم أصدر فتوى بأن يقتل أخاه، أو بتعبير القرآن «فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين»، ولأنها أول جريمة قتل في التاريخ ولأن آدم أباهما كان لايزال حياً لم يمت بعد، ولأن جثة القتيل كانت أول جثة في تاريخ البشر فإن الله تعالى بعث غراباً يعلم القاتل كيف يدفن جثة أخيه القتيل «فبعث الله غراباً يبحث في الارض ليريه كيف يوارى سوءة أخيه قال يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأوارى سوءة أخي؟ فأصبح من النادمين»

إن محور هذه القضية يتركز في قوله تعالى عن القاتل «فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين» وبمعنى آخر، إن التركيز هنا ليس على جريمة القتل فحسب، بل على ماهو أخطر من القتل وهو الإفتاء بالقتل ظلماً، أو تشريع القتل لنفس لاتستحق القتل.

والتعبير القرآني هنا بالغ الدلالة وهو «فطوعت له نفسه قتل أخيه» أي أباحت وشرعت وأصدرت فتوى بقتل أخيه، وبعد ذلك التشريع جاء التنفيذ فقتله..» وبعدها كانت النتيجة «فأصبح من الخاسرين» !!

* ولأن محور القصة في التنبيه على خطورة الإفتاء بالقتل ظلماً فإن الله تعالى بعد أن ذكر القصة انتقل مباشرة إلى الهدف منها فقال «من أجل ذلك كتبنا على بني اسرائيل أنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعًا - المائدة - آية:٢٧-٣٢»

«من أجل ذلك» أي من أجل ما سبق في القصة من استباحة ابن آدم قتل أخيه الذي لايستحق القتل.

«كتبنا على بني اسرائيل» أي فرضنا في التشريع في التوراة.

«أنه من قتل نفساً بغير نفس» أي من قتل نفساً لم ترتكب جريمة قتل أو قتل نفساً خارج القصاص، وذلك هو المعنى الظاهر..

«أو فساد في الأرض» والفساد في الأرض هنا وصف لجريمة قتل النفس غير المستحقة للقتل، لذلك جاءت كلمة «فساد» مجرورة بالكسر..

فكأنما قتل الناس جميعاً» وهنا نقف أمام مشكلة كيف يكون قتل نفس واحدة

مساوياً لقتل الناس جميعاً؟ أو بمعنى آخر لنفرض أن شخصًا قتل رجلا واحداً، وأن رجلا آخر قتل مليون رجل فهل يتساوى هذا وذاك في مقدار الجريمة؟ بالطبع لا..

إذن فالقرآن هنا لايتحدث عن مجرد جريمة القتل، وإنما يتحدث عن الجريمة الأخطر والأفدح وهي الإفتاء بالقتل ظلماً أو بالتعبير القرآني الذي هو محور القصة «فطوعت له نفسه قتل أخيه أي فالذي يفتي بقتل نفس لم تقتل نفساً أو غير مستحقة للقتل أو قتل نفس خارج القصاص فكأنما قتل الناس جميعًا لأنه باختصار أصدر فتوى قابلة للتنفيذ والتطبيق في كل عصر وأوان وفي كل مكان أي أصدر فتوى بقتل الناس جميعاً..

ذلك أن السبب الوحيد لقتل النفس هو القصاص، أو قتل القاتل قصاصاً، وذلك حكم الله، فإذا تجاوزنا حدود الله وشرع الله وحكمنا بغير ما أنزل الله فقد أصدرنا حكمًا بالإعدام على الناس جميعًا، إذن فقوله تعالى «أنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الارض» لا تتحدث عن مجرد القتل ولكن عن جريمة أخطر وهي الإفتاء بقتل من لايستحق القتل ولذلك جاء الوصف بالفساد لتلك الجريمة فقال تعالى: إنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض، ولذلك فإن تشريع القتل خارج القصاص أشد أنواع الفساد.

ثم يوضح القرآن المقصود وأنه الإفتاء الظالم وليس مجرد القتل فيقول تعالى «ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعًا» ومن الطبيعي أنه لايمكن للقاتل أن يعيد المقتول للحياة، وإذن فالمراد واضح وهو أن الجرم الأكبر هو الإفتاء بالقتل ظلماً ومن حارب الإفتاء بالقتل وأثبت أنه تشريع ما أنزل الله به من سلطان فإنه ينقذ الناس جميعًا من تلك الفتاوى المدمرة والسامة أو كأنه أحيا الناس جميعاً..

فالذي يصدر تلك الفتاوى الإجرامية يقتل الناس جميعاً، والذي يحاربها ويظهر بطلانها ينقذ من شرها الناس جميعًا.. ذلك معنى قولة تعالى «من أجل ذلك كتبنا على بني اسرائيل أنه من قتل نفسًا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعًا ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً»

* وقد ذكر رب العزة ذلك التشريع الإلهي في التوراة فقال عن بني اسرائيل والتوراة «وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس ـ المائدة ـ آية:٤٥»

أي ليس هناك مبرر لقتل النفس إلا إذا قتلت النفس نفساً أي في القصاص..

* وفي التشريع الخاص بنا نحن المسلمين نزل تخفيف واستثناء ينجو به القاتل من القتل إذا رضي أهل القتيل بالدية يقول تعالى «ياأيها الذين آمنوا كتب عليكم القصاص في القتلى الحر بالحر والعبد بالعبدوالأنثى بالأنثى فمن عفي له من أخيه شيء فاتباع بالمعروف وأداء إليه بإحسان ذلك تخفيف من ربكم ورحمة» فالتخفيف هو الأداء للدية بإحسان بعد عفو أهل القتيل أصحاب الدم.

إذن فقاعدة «النفس بالنفس» نزل فيها استثناء هو إعطاء الدية أي أن القاتل لا يقتل في كل الأحوال..

ولكن قاعدة القصاص سارية سواء كانت بأن يدفع القاتل نفسه أو ماله، ولذلك يقول تعالى «ولكم في القصاص حياة ـ البقرة ـ آية: ١٧٩»

* وحتى في القتال في سبيل الله فإن القصاص هو القاعدة الأساسية لأن تشريع الله تعالى حياة للناس وعدل وإحسان.

فالله تعالى يمنع الاعتداء ويجعل القتال في الدفاع عن الدولة فقط ضد من يهاجمها «وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم ولاتعتدوا إن الله لايحب المعتدين ـ البقرة ـ آية:١٩٠»

وجاء تشريع القصاص في القواعد الأصولية للقتال في قوله تعالى «الشهر الحرام بالشهر الحرام والحرمات قصاص. فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم واتقوا الله واعلموا أن الله مع المتقين ـ البقرة ـ آية: ١٩٤»

أي يحرم الله تعالى على المسلمين مجاوزة القصاص في حربهم مع المعتدين فإذا قتلوا من المسلمين عشرة فيحرم على المسلمين أن يقتلوا منهم أكثر من عشرة.. وذلك هو تشريع القصاص الذي هو حياة لنا ولغيرنا..

وإذا كان ذلك في تشريع القتال مع العدو الذي يعتدي علينا فالأمر يكون أكثر أهمية في التعامل مع الإنسان الآمن الذي لايرفع سيفاً، إذ لامبرر لقتله إلا في حالة واحدة، هي أن يرتكب هو جريمة قتل ويصمم أهل القتيل على القود منه أي على قتله ويرفضوا أخذ الدية.

ومن أفظع الظلم أن نحكم بقتل نفس لسبب آخر خارج القصاص ثم ننسب تلك الفتاوى الظالمة لدين الله تعالى ودين الله تعالى منها بريء.

* والله تعالى جعلها قاعدة تشريعية وكررها في القرآن ثلاث مرات ليتعظ بها كل مَن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد، قال في الوصايا العشر في سورة الأنعام «ولاتقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق ذلكم وصاكم به لعلكم تعقلون ـ آية:١٥١»

وقال في سورة الإسراء ضمن وصايا أخرى «ولاتقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق ومن قتل مظلوماً فقد جعلنا لوليه

سلطاناً فلا يسرف في القتل إنه كان منصوراً ـ آية:٣٣، أى إن الله جعل لأهل القتيل المظلوم سلطاناً يتمكنون به من قتل القاتل أو أخذ الدية منه، ويحذر أهل القتيل من الإسراف في القتل، أى قتل شخص آخر غير القاتل، أو تعذيب القاتل عند قتله أو التمثيل به..

ويقول تعالى في سورة الفرقان في حديثه عن صفات «عباد الرحمن»: «والذين لايدعون مع الله إلهًا آخر ولا يقتلون النفس التى حرم الله إلا بالحق ـ آية:٦٨»

ويلاحظ أن التعبير القرآنى جاء بصيغة واحدة فى تلك القاعدة القرآنية «ولا تقتلوا النفس التى حرم الله إلا بالحق» «ولا يقتلون النفس التى حرم الله إلا بالحق..»

ومعناه.. أن الله تعالى حرم قتل النفس، وتلك هى القاعدة الأساسية، والاستثناء الوحيد هو القصاص الذى نزل فى كلام الله الحق الذى لا ريب فيه والذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه والذى هو تنزيل من حكيم حميد..!!

يقول تعالى عن القرآن «وبالحق أنزلناه وبالحق نزل: الإسراء ـ آية:١٠٥» فالحق الذى نستطيع به الاستثناء من القاعدة القاتلة «ولاتقتلوا النفس التى حرم الله الا بالحق» هو كلام الله تعالى الحق فى القرآن الحق الذى نزل بالحق أى هو القصاص. وما يناقض القرآن فهو باطل وافتراء يبرأ منه الله ورسوله، وإذا تعلق ذلك الافتراء الباطل بقتل الناس بدون وجه حق فهو الفساد فى الأرض والله تعالى لايحب الفساد..

وسنة الرسول الحقيقية هى التطبيق العملى لتشريع القرآن ولايمكن أن تتناقض مع القرآن، وذلك ماطبقه الرسول فى تعامله مع المرتدين من المنافقين وغيرهم.

نصر حامد أبو زيد



رابعاً

حد الردة فى ضوء السنة الحقيقية للرسول عليه السلام

* سنة الله تعالى هى سنة رسوله عليه السلام.. الله تعالى ينزل الشرع وحيًا والرسول يبلغه وينفذه ويكون النبى أول الناس طاعة وإتباعًا لأوامر الله تعالى.

والله تعالى أمر النبى بأن يقول «إن أتبع إلا ما يوحى إلى ـ الأحقاف ـ آية:٩». والإيمان بالرسول معناه الإيمان بكل مانزل عليه من القرآن والإيمان بأنه اتبع ذلك الوحى وطبقه وكان أول الناس إيماناً به وتنفيذاً له..

والرسول يوم القيامة سيتبرأ من أولئك الذين زيفوا عليه مالم يقل وهجروا القرآن الذى كان يتبعه النبى فى حياته «وقال الرسول يارب إن قومى اتخذوا هذا القرآن مهجوراً. وكذلك جعلنا لكل نبى عدواً من المجرمين وكفى بربك هادياً ونصيراً، الفرقان ـ آية: ٣٠»

والذى نريد إثباته أنه ليست هناك فجوة أو أدنى تناقض بين القرآن وسنة الرسول الحقيقية فهما شىء واحد.. ومع أن هذه بدهية لاتحتاج الإثبات إلا أننا فى عصر يحتاج الى إثبات البدهيات وتأكيدها..

* إن القاعدة التشريعية الكلية فى القرآن الكريم تقول «لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغى ـ البقرة ـ آية: ٢٥٦»

ودعاة الكهنوت يفهمونها فهمًا خاصاً ينفذون منه إلى تسويغ حد الردة المزعوم، فهم يحرفون معناها بأن الهدف منها أنه لا إكراه على دخول الدين، أما إذا دخل الدين أى الاسلام فقد أصبح مكرهًا ومجبراً على تنفيذ التشريعات الدينية، فإذا أراد الخروج من الدين واجهه حد الردة، وأدرك أنه محبوس فى القفص..

وهذا التحريف لمعنى قوله تعالى «لا إكراه فى الدين» يعنى أن الله تعالى نسى كلمة فى الآية «لا إكراه فى دخول الدين» أى سقطت كلمة «دخول» واكتشف العباقرة ذلك، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً، والحمد لله الذى حفظ القرآن من أى تحريف وإلاكانت أصابع الكهنوت قد حرفت فيه ماشاءت..

إن المعنى الواضح فى الآية أنه لا إكراه فى الدين، فى كل الدين، فلا ينبغى أن يكون هناك إكراه فى دخول الدين ولا إكراه فى الخروج من الدين ولا إكراه فى إقامة شعائر الدين فيما يخص حقوق الله،فالله تعالى يريدك أن تعبده بدافع من اختيارك وضميرك لا أن تصلى له والسياط فوق رأسك، ويريدك أن تتطوع بالصدقة حبًا فى الله ورغبة فى طاعته وليس للرياء أو خوف الإكراه، والمنافقون كانوا يقدمون الصدقات بهذه الطريقة وكانوا يصلون الصلوات رياء، فمنع الله تعالى النبى من أخذ الصدقة ولم يقبل صلاتهم، يقول تعالى «ومامنعهم أن تقبل منهم نفقاتهم إلا أنهم كفروا بالله وبرسوله ولا يأتون الصلاة إلا وهم كسالى ولا ينفقون إلا وهم كارهون ـ التوبة ـ آية:٥٤» وفى الوقت نفسه قال عن صنف آخر تاب وصدق فى توبته «وآخرون اعترفوا بذنوبهم خلطوا عملا

صالحًا وآخر سيئًا عسى الله أن يتوب عليهم إن الله غفور رحيم، خذ من أموالهم صدقة تطهرهم وتزكيهم بها ـ التوبة ـ آية:١٠٢، أى أخذ منهم الصدقة لأنهم يبذلونها عن طيب خاطر حتى يغفر لهم الله تعالى..

* ونعود إلى قوله تعالى «لا إكراه فى الدين» الذى يمنع الإكراه فى دخوله الدين والخروج منه وإقامة حقوق الله من العبادات، ونقول إن تحريف معنى الآية وقصره على أنه لا إكراه فى دخول الدين فقط كان يستوجب أن يقال فيه «لا إكراه على الدين» فهنا يكون المعنى خاصًا بدخول الدين فقط..

والقرآن الكريم استعمل تعبير «الإكراه على» فى قوله تعالى «ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء ـ النور ـ آية:٣٣» أى على الدخول فى طريق البغاء..

ولو أراد الله تعالى أن يقصر الإكراه على دخول الدين فقط لقال «لا إكراه على الدين» ولكنه أراد منع الإكراه فى كل ما يخص الدين فقال «لا إكراه فى الدين»

والمهم أن القاعدة الكلية فى التشريع الإلهى هى منع الإكراه فى الدين فى دخوله وفى الخروج منه تأسيسًا على حرية البشر التى كفلها لهم الله تعالى فى الإيمان أو الكفر وتأسيسًا على أنهم سيقابلون الله تعالى يوم القيامة ليحاسبهم على اختيارهم..

* ومن هذه القاعدة التشريعية الكلية تفرغت أحكام تشريعية تعكس التقلبات الدينية والسياسية فى عصر نزول القرآن، تلك التقلبات التى تصاحب حركة كل مجتمع، ونزوع أبنائه للخير والشر، للهداية والضلال للايمان والإلحاد، دخولهم فى الدين وارتدادهم عنه.

* لقد عرضنا لموقف النبى حين كان يحزن بسبب أولئك الذين كانوا يسارعون فى الكفر بعد الإيمان، وما كان يملك أن يحاكمهم أو يقيم عليهم حد الردة لأنه ليس فى الإسلام حد ردة..

بل إن القرآن الكريم ذكر موضوع الردة تحديدًا فى أربعة مواضع ولم يجعل فيها للمرتد عقوبة يقيمها عليه الحاكم، بل أوكل أمره لله تعالى يعاقبه فى الدنيا والآخرة.

ـ يقول تعالى «إن الذين ارتدوا على أدبارهم من بعد ماتبين لهم الهدى الشيطان سول لهم وأملى لهم» ـ محمد آية:٢٥.

أى خدعهم الشيطان.. وتقرأ الآيات بعدها لتبحث عن حد الردة المزعوم فلا تجد إلا تخويفًا لهم مما سيحدث عند الموت «فكيف إذا توفتهم الملائكة يضربون وجوههم وأدبارهم ـ محمد ـ آية:٢٧» وعند يوم الحساب حين يحبط الله أعمالهم «ذلك بأنهم اتبعوا ما أسخط الله وكرهوا رضوانه فأحبط أعمالهم ـ محمد ـ آية:٢٨»

أى تأجيل العقوبة لله تعالى يوم القيامة.

ـ وجاءت المواضع الأخرى فى تحذير المؤمنين من الوقوع فى الردة كأن يقول تعالى «ياأيها الذين آمنوا من يرتد منكم عن دينه فسوف يأتى الله بقوم يحبهم ويحبونه أذلة على المؤمنين أعزة على الكافرين يجاهدون فى سبيل الله ولا يخافون لومة لائم» يعنى إذا ارتددتم فسيأتى الله بقوم غيركم يكونون أفضل منكم، وذلك المعنى جاء فى قوله تعالى (وإن تتولوا يستبدل قومًا غيركم ثم لايكونوا أمثالكم ـ محمد ـ آية:٣٨).

وهذا هو كل ما هنالك.. يستبدلهم بقوم آخرين، لأنه تعالى غنى عن العالمين ولو كفر أهل الأرض جميعًا فلن يضروه تعالى شيئًا..

ـ ويقول تعالى يحذر المؤمنين من دسائس اليهود (ياأيها الذين آمنوا إن تطيعوا فريقًا من الذين أوتوا الكتاب يردوكم بعد إيمانكم كافرين ـ آل عمران ـ آية:١٠٠»

ثم يقول تعالى يحببهم فى الإيمان (وكيف تكفرون وأنتم تتلى عليكم آيات الله وفيكم رسوله ومن يعتصم بالله فقد هدى إلى صراط مستقيم)

ـ ويقول تعالى يحذر المؤمنين من محاولات المشركين لاضطهادهم وفتنتهم «ولا يزالون يقاتلونكم حتى يردوكم عن دينكم إن استطاعوا ومن يرتد منكم عن دينه فيمت وهو كافر فأولئك حبطت أعمالهم فى الدنيا والآخرة وأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون ـ البقرة ـ آية:٢١٧»

لم يقل «ومن يرتددمنكم عن دينه فجزاؤه القتل وحد الردة» وإنما جعل العقاب فى الآخرة إذا ظل يحيا مرتداً إلى نهاية حياته..

وجاء معنى الردة فى القرآن كثيرا فى الحديث عن المنافقين الذين كفروا بعد إيمانهم.

والمنافقون فى عهد النبى كانوا صنفين: منهم من عرفه الرسول والصنف الآخر لم يعرفه إلا الله تعالى..

والصنف الآخر هو الذى أدمن النفاق ومرد عليه وحافظ على بقاء مظهره وعلى شكله الإسلامى فخفى أمره على النبى والناس جميعًا، وهذا الصنف توعدهم الله بعذاب عظيم وأخبر أن النار فى انتظارهم لأنهم لن يتوبوا، قال تعالى «وممن حولكم من الأعراب منافقون ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لاتعلمهم نحن نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون إلى عذاب عظيم ـ التوبة ـ آية:١٠١» «فالله تعالى وحده هو الذى يعلمهم، وهو

وحده الذى سيعذبهم مرتين فى الدنيا ثم فى الآخرة!! أما الصنف الآخر فقد كشف نفسه ولم يستطع كتمان كراهيته، فكان يقع فى الكفر بلسانه ويقع فى التآمر ثم يسرع للنبى يحلف له أنه ما قال وما فعل..

وهذا الصنف كان معروفًا للنبى وللمؤمنين، وكان القرآن ينزل يفضح تآمرهم يثبت كفرهم وردتهم، ومع ذلك يأمر النبى بالإعراض عنهم، يقول تعالى عن بعضهم «يحلفون بالله ما قالوا ولقد قالوا كلمة الكفر وكفروا بعد إسلامهم وهموا بمالم ينالوا وما نقموا إلا أن أغناهم الله ورسوله من فضله فإن يتوبوا يك خيراً لهم وإن يتولوا يعذبهم الله عذاباً أليمًا فى الدنيا والآخرة ـ التوبة ـ آية:٧٤»

يعنى أنهم وقعوا فى الردة حين قالوا كلمة الكفر وكفروا بعد إسلامهم وهموا بالكيد للمسلمين ولكن لم يفلحوا، وتلك هى شهادة الله عليهم فهل أقام لهم النبى محكمة تفتيش؟ أو هل أقام عليهم حد الردة المزعوم؟.

إن الله تعالى هو الذى يتولى عقابهم إن ظلوا على النفاق وهو الذى يقبل توبتهم إن تابوا «فإن يتوبوا يك خيراً لهم وإن يتولوا يعذبهم الله عذاباً أليمًا فى الدنيا والآخرة».

* ويقول تعالى عن طائفة من المنافقين «إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم آمنوا ثم كفروا ثم ازدادوا كفراً لم يكن الله ليغفر لهم ولا ليهديهم سبيلاً ـ النساء ـ آية:١٣٧»

أى تعودوا دخول الإسلام ثم الخروج منه ثم فى النهاية اختاروا الكفر والتطرف فيه وعقابهم عند الله الذى لن يغفر لهم يوم القيامة.

* وبعضهم تكاسل عن الخروج مع النبى فى غزوة تبوك، وكان عقابه

نصر حامد أبو زيد



الدنيوى أن حرمهم الله من شرف الجهاد مع النبى مستقبلاً، وهو عقاب يتمناه المنافقون ثم عقاب آخر لايهتم به المنافقون أيضاً، وهو ألا يصلى النبى على أحدهم إذا مات ولايقوم على قبره مستغفراً له وداعيًا الله أن يرحمه..

يقول تعالى «فإن رجعك الله إلى طائفة منهم فاستأذنوك للخروج فقل لن تخرجوا معى أبداً ولن تقاتلوا معى عدوا أنكم رضيتم بالقعود أول مرة فاقعدوا مع الخالفين ولا تصل على أحد منهم مات أبدا ولاتقم على قبره إنهم كفروا بالله ورسوله وماتوا وهم فاسقون ـ التوبة ـ آية:٨٣»

أى حكم الله تعالى بكفرهم ومع ذلك يظل أحدهم يعيش إلى أن يموت وكل عقابه منع الرسول من الصلاة عليه والدعاء له..

* ويذكرنا ذلك بصنف آخر من المنافقين كان يتندر على المسلمين أثناء تبرعهم فى غزوة تبوك، فإذا تطوع غنى بالصدقة اتهموه بالرياء وإذا تطوع فقير بما يملك سخروا منه «الذين يلمزون المطوعين من المؤمنين فى الصدقات والذين لايجدون إلا جهدهم فيسخرون منهم سخر الله منهم ولهم عذاب أليم ـ التوبة ـ آية:٧٩»

أى كل عقابهم أن الله سيعذبهم عذاباً أليماً فى الآخرة.

ولم يقم النبى لهم محكمة تفتيش ولم يقم عليهم حد الردة المزعوم بل كان يستغفر لهم ونزل القرآن يخبر النبى أنه مهما استغفر لهم فلن يغفر الله لهم، «استغفر لهم أولا تستغفر لهم إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم ذلك بأنهم كفروا بالله ورسوله والله لا يهدى القوم الفاسقين ـ التوبة ـ آية:٨٠»

أى حكم الله تعالى بكفرهم وفسقهم، ومع ذلك كان النبى يستغفر لهم وكان يصلى عليهم إذا ماتوا حتى نهاه الله عن الصلاة عليهم وقال له «ولاتصل على أحد منهم مات أبداً ولاتقم على قبره».

* وكانوا يحاولون إرضاء المؤمنين وخداعهم بمعسول القول مع استمرارهم على الكفر وحرب الله ورسوله فقال تعالى «يحلفون بالله لكم ليرضوكم والله ورسوله أحق أن يرضوه إن كانوا مؤمنين. ألم يعلموا أنه من يحادد الله ورسوله فإن له نار جهنم خالداً فيها ذلك الخزى العظيم ـ التوبة ـ آية:٦٢»

أى توعدهم الله بالخلود فى النار لأنهم حاربوا الله ورسوله.. وذلك هو عقابهم.

* وكانوا يؤذون النبى ويتهمونه بأنه «أذن» أى يسمع لهذا وذاك، ونزل القرآن يدافع عن النبى ويتوعدهم بالعذاب الأليم يوم القيامة.. دون أى إشارة لمحاكم تفتيش أو حد الردة يقول تعالى «ومنهم الذين يؤذون النبى ويقولون هو أذن قل أذن خير لكم يؤمن بالله ويؤمن للمؤمنين ورحمة للذين آمنوا منكم والذين يؤذون رسول الله لهم عذاب أليم ـ التوبة ـ آية:٦١» ومتى سيكون العذاب الأليم؟ يوم القيامة..

* وكانوا يستهزءون بالله تعالى ورسوله الكريم وكتابه الحكيم وينزل

القرآن يحكم بكفرهم ويعلن عدم قبول اعتذارهم، ويؤجل عذابهم إلى يوم القيامة «يحذر المنافقون أن تنزل عليهم سورة تنبئهم بما فى قلوبهم قل استهزءوا إن الله مخرج ماتحذرون ولئن سألتهم ليقولن إنما كنا نخوض ونلعب قل أبالله وآياته ورسوله كنتم تستهزئون لا تعتذروا قد كفرتم بعد إيمانكم إن نعف عن طائفة منكم نعذب طائفة بأنهم كانوا مجرمين ـ التوبة ـ آية:٦٤».

فالله تعالى هو الذى ينبئ بما فى قلوبهم وهو الذى يفضح تآمرهم وهو الذى يحكم بكفرهم، وهو الذى يعفو عن طائفة منهم وهو الذى يعذب طائفة أخرى حسبما يعلم من إمكانية التوبة لدى هذا وذاك..

أما النبى فليس له من الأمر شىء..

لأنه نبى الله وليس إلهاً مع الله..

* وكانوا يتحركون فى المدينة يأمرون بالمنكر وينهون عن المعروف ويمنعون الصدقة والزكاة فتوعدهم الله تعالى بالعذاب واللعنة يوم القيامة «المنافقون المنافقات بعضهم من بعض يأمرون بالمنكر وينهون عن المعروف ويقبضون أيديهم نسوا الله فنسيهم إن المنافقين هم الفاسقون وعد الله المنافقين والمنافقات والكفار نار جهنم خالدين فيها هى حسبهم ولعنهم الله ولهم عذاب مقيم ـ التوبة ـ آية:٦٧ ».

إن الله تعالى هو الذى شهد على تحركهم بالفساد فى مجتمع المدينة وهو الذى يتولى عقابهم، أما النبى فليس له من الأمر شىء..

* ويقول تعالى عن المتخلفين عن الخروج مع النبى فى غزوة تبوك «وقعد الذين كذبوا الله ورسوله سيصيب الذين كفروا منهم عذاب أليم ـ التوبة ـ آية:٩٠». ومتى ذلك العذاب الأليم؟

ويقول تعالى عن طائفة منهم «سيحلفون بالله لكم إذا انقلبتم إليهم لتعرضوا عنهم فاعرضوا عنهم إنهم رجس ومأواهم جهنم جزاءا بما كانوا يكسبون ـ التوبة ـ آية:٩٥».

كان المنافقون المتخلفون عن الغزوة بدون عذر يخشون من أن يعقد لهم المسلمون محاكم، فبادروا يحلفون ويقسمون بالأيمان المغلظة بأنهم لهم العذر حتى يعرض عنهم المسلمون فأمر الله تعالى ـ بعد أن أخبر سلفا بما سيحدث ـ أمر بأن يعرضوا عنهم لأن مصيرهم إلى جهنم.. وفى الوقت نفسه نهى المؤمنين عن أن يرضوا عنهم «يحلفون لكم لترضوا عنهم فإن ترضوا عنهم فإن الله لايرضى عن القوم الفاسقين ـ التوبة ـ آية:٩٦».

* إن الله تعالى قد حدد سياسة معينة للنبى يتصرف بها مع المنافقين المرتدين، هذه السياسة هى الإعراض عنهم يقول الله تعالى للنبى عنهم «(أولئك الذين يعلم الله مافى قلوبهم فاعرض عنهم وعظهم وقل لهم فى أنفسهم قولا بليغاً ـ النساء ـ آية:٦٣».

فهنا نوع من الإعراض الإيجابى الذى يشمل الوعظ والنصح دون ضغط أو تخويف ثم تركهم إلى مايختارون فى النهاية..

وحين كانوا يدخلون على النبى يقدمون له فروض الطاعة ثم يخرجون من عنده يتآمرون عليه قال له ربه بعد أن أخبره بتآمرهم «والله يكتب مايبيتون فاعرض عنهم وتوكل على الله ـ النساء ـ آية:٦٣».

وحتى حين كان اليهود فى المدينة يحتكمون للنبى قال له ربه «فان جاءوك فاحكم بينهم أو أعرض عنهم ـ المائدة ـ آية:٤٢».

وذلك كله يؤكد إن النبى ما أقام محاكم للمنافقين المرتدين، وما عرفت دولة الإسلام الحقيقية فى عهده ذلك الحد المزعوم للردة..

* إن الله وحده هو الذى يعلم ما فى القلوب من إيمان حقيقى أو زائف.. وهو الذى فضح المنافقين وأخبر عن سرائرهم، ولولا أن القرآن نزل يخبر عما تطويه جوانحهم ما علم النبى والمؤمنون حقيقتهم..

* ولقد كان النبى يتعامل مع المؤمنين حسب الظاهر، فهم الذين أعلنوا إيمانهم وهم الذين أسلموا ظاهراً ووقفوا مع النبى، أما الإيمان الحقيقى والإسلام القلبى فمرجعه إلى الله تعالى يحكم عليه وعليهم يوم القيامة.

لذلك يقول تعالى للمؤمنين «ياأيها الذين آمنوا آمنوا بالله ورسوله.. النساء ـ آية:١٣٦».

ياأيها الذين آمنوا: أى آمنوا حسب الظاهر.

آمنوا بالله ورسوله: أى آمنوا بالله ورسوله حق الإيمان ويقول تعالى: «ياأيها الذين آمنوا قوا أنفسكم وأهليكم ناراً».

«ياأيها الذين آمنوا توبوا إلى الله توبة نصوحاً ـ التحريم ـ آية:٨».

فالخطاب هنا للمؤمنين حسب الظاهر لكى يكون إيمانهم حقيقياً ومقبولا عند الله، ولكن هذا الإيمان الظاهر يعطى صاحبه كل حقوق المسلم حتى لو اكتفى بمجرد النطق بشهادة الإسلام، وحتى لو كان شخصاً مجهولاً ودارت حرب بين المسلمين وبين قوم ذلك الشخص المجهول، فإن مجرد نطقه بالشهادتين يعصم دمه أثناء المعركة.

يقول تعالى «ياأيها الذين آمنوا إذا ضربتم فى سبيل الله فتبينوا ولا تقولوا لمن ألقى إليكم السلام لست مؤمناً تبتغون عرض الحياة الدنيا فعند الله مغانم كثيرة كذلك كنتم من قبل فمّن الله عليكم فتبينوا إن الله كان بما تعملون خبيراً ـ النساء ـ آية:٩٤».

أى أنه مجرد أن يلقى أحدهم السلام - أو تحية الإسلام - فى وقت الحرب فإن ذلك يعصم دمه لاحتمال أن يكون مؤمناً، فيكفى أنه شخص مسالم يلقى السلام لنعتبره مسلماً نحفظ دمه وماله وقت الحرب، وبالتالى فإنه وقت السلم يكون أولى بحقن دمه وماله.

* بل إن المشرك وقت الحرب إذا كف يده واستجار بالمسلمين فى المعركة فإن ذلك يكفى لحقن دمه وتأمينه إلى أن يبلغ داره آمناً بعد أن يسمع كلام الله ليكون ذلك حجة عليه يوم القيامه بأن الدعوة بلغته وعلم بها، وأعطى الفرصة للتفكر والنجاة يقول تعالى للنبى «وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله، ثم أبلغه مأمنه ذلك بأنهم قوم لايعلمون: التوبة - آية:٦،

إلى هذه الدرجة بلغ الرقى الحضارى فى التشريع القرآنى، وبلغ الحرص على صيانة الدماء والنفوس حتى لو كانت عند الله مشركة أو جاحدة.

* وأولى الناس بصيانة دمائهم هم المؤمنون ظاهراً

فأعظم الذنوب بعد الشرك بالله تعالى أن تقتل مؤمناً..

وتحديد المؤمن هنا يرجع للشكل والمظهر..

يقول التشريع القرآنى للمؤمنين «وما كان لمؤمن أن يقتل مؤمناً إلا خطأ: النساء - آية:٩٣» أى لايمكن التصور بأن مؤمناً يقتل مؤمناً إلا على سبيل الخطأ.

فما الحكم إذا قتل أحدهم مؤمناً؟ (مؤمناً حسب الظاهر طبعاً)

نقصد قتله متعمداً مع سبق الإصرار والترصد يقول تعالى «ومن يقتل مؤمناً متعمدا فجزاؤه جهنم خالداً فيها وغضب الله عليه ولعنه وأعد له عذاباً عظيماً: النساء - آية:٩٣.

نصر حامد أبو زيد



أى جزاؤه الخلود فى النار وغضب الله ولعنته والعذاب العظيم وحتى لو كان القاتل مؤمناً فإنه يلقى المصير نفسه..

* وسؤال آخر: فما الحكم فيمن يقتل ملايين المؤمنين متعمداً أو يقتل الناس المؤمنين جميعاً؟

والإجابة: هل يمكن لشخص واحد أن يقتل بنفسه ملايين المؤمنين متعمدا أو يقتل الناس المؤمنين جميعا؟

والجواب: نعم إذا أفتى بقتل النفس التى لاتستحق القتل.. أو إذا أفتى بقتل المرتد والزانى المحصن وتارك الصلاة... إلى آخر تلك الفتاوى السامة التى تحكم بغير ما أنزل الله، وبغير ما سارت عليه سنة الله تعالى ورسوله الكريم..

الفصل الثانى
حد الردة
فى كتب التراث وتاريخ المسلمين

أولا: السيرة النبوية تنفى وجود الردة

بدأ تدوين المغازى أو السيرة النبوية قبل كتابة الأحاديث المنسوبة للنبى عليه السلام ولذلك كانت حقائق السيرة أقرب للصدق وأقرب للواقع القرآنى من أغلب الأحاديث.

ويرتبط بالسيرة ما اصطلح على تسميته بأسباب النزول وهى الروايات التى قالها علماء التفسير الأوائل فى سبب نزول بعض الآيات. وجدير بالذكر أن مجالس العلم الأولى فى عصر الخلفاء الراشدين دارت حول المغازى أو سيرة الرسول وأسباب النزول والتفسير أو التعليق على آيات القرآن الكريم، كان أساتذة تلك المجالس العلمية من الصحابة مثل ابن عباس وابن مسعود وابن عمر وابن عمرو وزيد بن ثابت.

ومن خلال البحث فى السيرة النبوية وأسباب النزول المرتبطة بالقرآن الكريم نتأكد من عدم وجود حد الردة المزعوم.

إن سيرة **ابن هشام** هى أقدم كتب السيرة وأكثرها ثقة واحتراماً، والبحث فيها يثبت أن النبى - من خلال الروايات المنقولة عنه - لم يعرف حد الردة ولم يعامل المنافقين إلا بالتى هى أحسن.

يذكر **ابن هشام** فى تأريخه لغزوة (أحد) أن جيش المسلمين اجتاز حديقة لأحد المنافقين وهو **مربع بن قيظى** وكان أعمى فقام يحثى التراب فى وجوه المسلمين ويقول للنبى: إن كنت رسول الله فإنى لا أحل لك أن تدخل حائطى (أى بستانى)، وأخذ حفنة من تراب فى يده وقال: والله لو أعلم أنى لا أصيب بها غيرك يا محمد لضربت بها وجهك، فابتدره القوم، فقال لهم النبى عليه السلام لا تقتلوه..

وحين قال زعيم المنافقين: أما والله لئن رجعنا إلى المدينة ليخرجن الأعز منها الأذل، وقال **عمر** للنبى: مر به **عباد ابن بشر** ليقتله، فقال له النبى: فكيف يا عمر إذا تحدث الناس أن محمداً يقتل أصحابه؟

وعـاش عـبـدالله بن أبى بن سلول زعيم المنافقين يمارس دوره فى الكيد للمسلمين كيف شاء حتى مات، ولما مات دعى النبى للصلاة عليه فاعترض عمر وأخذ يقول للنبى: يارسول الله أتصلى على عدو الله عبدالله بن أبى القائل كذا يوم كذا والذى فعل كذا يوم كذا فتبسم النبى وقال: إنى قد خيرت فاخترت، قد قيل لى: استغفر لهم أو لا تستغفر لهم إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم. فلو أعلم أنى لو زدت على السبعين غفر له لزدت، ثم صلى عليه النبى ومشى فى جنازته حتى قام على قبره، فنزل قوله تعالى: «ولا تصل على أحد منهم مات أبداً ولا تقم على قبره».. فما صلى بعدها على منافق.. ويذكر ابن هشام أن بعض المنافقين استهزأ بالرسول حين خرج بالجيش لمواجهة الروم فى غزوة تبوك وتوقعوا أن يأسر الروم الرسول والمسلمين وعرف النبى بمقالتهم فجاءوا إليه يعتذرون ويقولون يارسول الله كنا نخوض ونلعب، فنزل قوله تعالى: «ولئن سألتهم ليقولن إنما كنا نخوض ونلعب».

ولم يتعرض لهم النبى[٤]..

وهذه بعض أمثلة مما جاء فى سيرة ابن هشام.

ونأخذ أمثلة مما ذكره النيسابورى فى كتابه (أسباب النزول).

يقول اجتمع نفر من المنافقين وأخذوا يسبون النبى وعندهم غلام من الأنصار اسمه عامر بن قيس فقالوا: لئن كان ما يقوله محمد حقاً لنحن أشر من الحمير، فأتى عامر للنبى فأخبره فاستدعاهم وسألهم فحلفوا له أن عامراً كاذب، وحلف عامر أنهم كاذبون وقال: اللهم لا تفرق بيننا حتى تبين صدق الصادق من كذب الكاذب، فنزل قوله تعالى: «ومنهم الذين يؤذون النبى..».

ويقول: إنه خرج بعض المنافقين مع الرسول إلى غزوة تبوك فكانوا إذا خلوا إلى بعضهم سبوا الرسول وطعنوا فى الدين، فنقل ما قالوه حذيفة إلى الرسول فقال لهم النبى: ما هذا الذى بلغنى عنكم؟ فحلفوا ما قالوا شيئاً..

فنزل قوله تعالى: «يحلفون بالله ما قالوا ولقد قالوا كلمة الكفر وكفروا بعد إسلامهم وهموا بما لم ينالوا..».

ويروى النيسابورى رواية أخرى لقوله تعالى عن المنافقين «وهموا بما لم ينالوا..» وهى أن بعضهم تآمر على قتل النبى ليلة العقبة وكان قائد النبى فى تلك الليلة عمار بن ياسر وسائقه حذيفة وقع أخفاف الإبل فالتفت فإذا هو بقوم ملثمين فقال: إليكم يا أعداء الله، فأمسكوا ورجعوا، ومضى النبى حتى نزل منزله..

ويروى النيسابورى روايات متعددة فى سبب نزول قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا إذا ضربتم فى سبيل الله فتبينوا ولا تقولوا لمن ألقى إليكم السلام لست مؤمناً تبتغون عرض الحياة الدنيا».

ومنها رواية تقول: إنها نزلت فى معركة انهزم فيها المشركون وهرب منهم رجل فتبعه رجل من المسلمين فلما غشيه بالسلاح قال الهارب: إنى مسلم إنى مسلم فكذبه وقتله وأخذ متاعه فقال له النبى: قتلته بعد ما زعم أنه مسلم، فقال يارسول الله إنما قالها متعوذاً من القتل، فقال له الرسول: فهلا شققت عن قلبه فتنظر أصادق هو أو كاذب؟

ورواية أخرى تقول: إن المسلمين لحقوا رجلا فى غنيمة له فقال لهم: السلام عليكم فقتلوه وأخذوا غنيمته.. فنزلت الآية[٥]..

إذن هى حقيقة قرآنية مطلقة تؤكد أن النبى لم يعرف حد الردة ولم يتعامل به مع المنافقين الذين شهد الله تعالى على كفرهم وتآمرهم..

وهى أيضاً حقيقة تاريخية فى سيرة النبى تؤكد أن النبى لم يعرف حد الردة ولم يتعامل به مع المنافقين الذين شهد الله تعالى على كفرهم وتآمرهم..

وقد اضطر بعضهم للاعتراف بهذه الحقيقة ففى كتابه (السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث) يقول الشيخ الغزالى مستنكراً (متى أمر رسول الله بقتل المنافقين؟ ما وقع ذلك منه: بل لقد نهى عنه)[٦].

فإذا كان النبى قد نهى عن قتل المنافقين وهم قد ارتدوا عن الإسلام فماذا يقول علماء الأصول فى تراث المسلمين عن مدلول ذلك فى أصول التشريع؟ يقول الإمام الشاطبى فى كتابه (الموافقات) عن السنة النبوية فى المسألة السادسة تحت عنوان (فعل الرسول دليل على مطلق الإذن وتركه دليل على مطلق النهى): من أنواع الترك: منع النبى من قتل أهل النفاق وقال عليه السلام فى ذلك: لا يتحدث الناس أن محمداً يقتل أصحابه..)[٧].

والحديث السابق رواه مسلم فى صحيحه..

والمستفاد من ذلك أنه طالما نهى النبى عن قتل أهل النفاق فذلك يعتبر دليلاً على مطلق النهى عن قتل المنافقين، وطالما شهد الله تعالى على أن المنافقين ارتدوا عن الإسلام، إذن فهو نهى عن قتل المرتد. وبالتالى دليل لنا على أن حد الردة يناقض التشريع الإسلامى بشهادة علماء الأصول فى التراث..

وسبق أن أثبتنا أنه يناقض تشريع القرآن..

ولكن المغرمين بحد الردة من الفقهاء، حين يعوزهم الدليل من القرآن والأصول يحتجون بأن أبا بكر حارب المرتدين.

تعالوا بنا إلى حرب الردة

ثانياً: بين حرب الردة وحد الردة:

الشائع أن أبا بكر حارب المرتدين لأنهم منعوا الزكاة.. وذلك تبسيط مخل بالموضوع.

إن تقديم الصدقات فى عهد النبى كان يتم طواعية، والله تعالى منع الرسول من أخذ صدقات المنافقين لأنهم لا يستحقون شرف التطوع فقال تعالى: «وما منعهم أن تقبل منهم نفقاتهم إلا أنهم كفروا بالله وبرسوله ولا يأتون الصلاة إلا وهم كسالى ولا ينفقون إلا وهم كارهون».

وبعضهم عاهد الله إن رزقه ليتصدقن وليكونن من الصالحين فلما رزقه الله أعرض وبخل، فقال عنه رب العزة «ومنهم من عاهد الله لئن أتانا من فضله لنصدقن ولنكونن من الصالحين، فلما آتاهم من فضله بخلوا به وتولوا وهم معرضون، فأعقبهم نفاقاً فى قلوبهم إلى يوم يلقونه بما أخلفوا الله ما وعدوه وبما كانوا يكذبون».

ويروى النيسابورى فى أسباب نزول هذه الآيات أن ثعلبة قال للنبى: ادع الله أن يرزقنى مالاً، فقال له: ويحك يا ثعلبة، قليل تؤدى شكره خير من كثير لا تطيقه، فقال ثعلبة: والذى بعثك بالحق لئن دعوت الله أن يرزقنى لأوتين كل ذى حق حقه، فدعا له النبى، وكثرت أغنام ثعلبة حتى ضاقت بها المدينة فخرج بها عن المدينة وانشغل بها عن الصلاة، ورفض أن يعطى الصدقة المفروضة ونزلت فيه الآيات. فعاد للنبى يعرض عليه صدقاته فرفضها النبى ثم رفضها أبوبكر ثم عمر إلى أن مات فى خلافة عثمان(٨).

وعاش أبوبكر حياته مع النبى وعايش تعامل النبى عليه السلام مع المنافقين وكيف كان يرفض صدقاتهم تنفيذاً لأمر الله تعالى.

نصر حامد أبو زيد



ولذلك فلا نتصور أن يكون نهوضه لحرب المرتدين لمجرد أنهم منعوا الزكاة، لأن الأمر كان أعقد من ذلك بكثير..

يقول ابن كثير فى تاريخه أنه بعد وفاة النبى عليه السلام ارتدت أحياء كثيرة من الأعراب واشتد النفاق فى المدينة، وكان خطر الأعراب حول المدينة هائلا، وانضمت إلى مسيلمة الكذاب قبائل حنيفة واليمامة وانضم إلى طليحة الأسدى قبائل أسد وطىء وآخرون فادعى النبوة مثل مسيلمة، ونفذ أبوبكر وصية الرسول عند الموت بإرسال حملة أسامة بن زيد فأصبحت المدينة بلا جيش قوى يحميها، فتشجع الأعراب المحيطون بالمدينة وبدءوا يتجمعون حولها، مما جعل أبا بكر يكون مجموعات حراسة حول المدينة يقودهم على والزبير وطلحة وسعد بن أبى وقاص وابن مسعود وعبدالرحمن بن عوف.

وفى ذلك الوقت العصيب جاءت وفود القبائل التى رفعت راية العصيان تفاوض أبا بكر على أن لا تؤدى الزكاة، ورفض أبوبكر، وقد أشار الصحابة ومنهم عمر على أبى بكر بأن يصالحهم على ذلك إلى أن تتحسن أحوال المسلمين فرفض أبوبكر وقال: والله لو منعونى عقالا كانوا يؤدونه إلى رسوله الله لقاتلتهم عليه.

والواضح أن أبابكر قد فهم الأمر على حقيقته، وأنه ليس مجرد منع للزكاة، بل هى ثورة وتهديد للدولة الجديدة ورغبة فى القضاء عليها، ولذلك فإن أبا بكر أدرك أن أولئك المتفاوضين، إنما هم طلائع جيش قادم على الأبواب، فأخبر أهل المدينة بأن أولئك المتفاوضين حين يرجعون إلى أقوامهم سيخبرونهم بقلة الجيش فى المدينة.

وهكذا جعل أبوبكر يقوى الحراسة على المدينة تحسباً للهجوم القادم، وألزم أهل المدينة بالاستعداد الحربى فى الداخل، وأمرهم بالحضور فى المسجد على أهبة التحرك، أى أعلن حالة الطوارئ القصوى وبعد رجوع وفد التفاوض بثلاثة أيام وصلت للمدينة طلائع جيش المرتدين، بينما بقى قلب الجيش عند (ذى حسى) وأرسلت قوة الحراسة على المدينة تخبر بالهجوم القادم فأمرهم أبوبكر بأن يلزموا أماكنهم «وخرج سريعاً بأهل المدينة المجتمعين فى المسجد، واشترك الجميع فى مواجهة الهجوم حتى هزموهم وطاردوهم إلى حيث قبع قلب الجيش فى (ذى حسى) وفوجىء المسلمون بالكمين ولكن استطاعوا الانتصار.

وقبلها أغارت قبائل الأعراب على المدينة ومعها عناصر من المرتدين من قبائل عبس وذبيان وكنانة ومرة، وقد صدهم المسلمون، ولكن خطرهم كان لايزال قائماً بسبب قربهم من المدينة، وبعد انتصار المسلمين على الجيش الأول للمرتدين بعثوا حملة إلى أولئك الأعراب ولكنهم استطاعوا هزيمة المسلمين فى بداية الأمر فبات أبوبكر يعبئ المسلمين ثم هاجم الأعراب آخر الليل وهزمهم وطاردهم إلى (ذى القصة) وكان ذلك أول الفتح وبعدها تمكن المسلمين فى كل قبيلة من الهجوم على المرتدين فى داخل القبيلة وأخضعوهم. ثم رجع أسامة بن

زيد بالجيش منصوراً فقوى به المسلمون فى المدينة، وقد استخلفه أبوبكر على المدينة وخرج بالجيش إلى بقايا المرتدين فى (ذى حسى) و(ذى القصة) فهزمهم.. وبعدها أرسل أحد عشر جيشًا لمطاردة المرتدين فى كل أنحاء شبه الجزيرة العربية..!!(٩).

والسؤال هنا: أين ذلك كله من حد الردة؟

إن حرب الردة هى حركة مسلحة استهدفت القضاء السياسى على الدولة الإسلامية، وقد واجهها أبوبكر بالسلاح نفسه ليدافع عن الدولة الناشئة، وبعد إخمادها دخل أبوبكر بالعرب إلى عصر جديد بالفتوحات الإسلامية فى العراق والشام.

وما يفعله أبوبكر ليس مصدراً للتشريع، ولذلك خالفه عمر وبعض الصحابة فى اجتهاده السياسى، ونرى أنه أصاب فى موقفه السياسى والحربى، واستطاع أن ينقذ الإسلام والمسلمين من تلك الهجمة القبلية المتخلفة.

ولكن لا شأن لحرب الردة بحد الردة..

إن حد الردة يتحدث عن شخص مسالم لا يرفع سلاحًا، دخل فى الإسلام، أو عاش مسلمًا ثم أراد أن يخرج منه، دون أن يحارب المسلمين.. فالفرق شاسع بين حرب الردة وحد الردة.. وإذا كانت حرب الردة قد وقعت فى خلافة أبى بكر فإن حد الردة اخترعوه فيما بعد، وأبوبكر فى دفاعه عن وجهة نظره، لم يقل «من بدل دينه فاقتلوه» لأن حديث الردة لم يكن قد اخترع فى ذلك الوقت.

ثالثًا: نشأة حد الردة بين الأوزاعى وعكرمة:

يقوم حد الردة المزعوم على مجرد حديثين روى أحدهما عكرمة مولى ابن عباس والآخر أعلنه الأوزاعى بدون سند وبدون رواة فى موقف عصيب.. ثم ما لبث أن رواه مسلم فى «صحيحه» بعد أن منحه السند والعنعنة.

ونبدأ بالأوزاعى ودوره فى اختراع حديث الردة القائل «لا يحل دم امرىء مسلم إلا بإحدى ثلاث: النفس بالنفس والثيب الزانى والتارك لدينه المفارق للجماعة».

لقد عاش الأوزاعى فى الدولة الأموية وناصرها وخدمها ثم أدرك الدولة العباسية ووالاها وخدمها أيضًا.. ووجدت فيه الدولتان الأموية والعباسية خير من يمثل فقيه السلطة الذى يفتى لها بما تريد، لذلك عاش مكرمًا فى عهد الأمويين، فلما جاء أعداؤهم العباسيون يفتكون بالأمويين وعملائهم ظهر لهم الأوزاعى يعرض خدماته، فعفوا عنه لأنهم فى حاجة ماسة له.. فتمتع بالنعيم العباسى بعد أن تمتع بالنعيم الأموى.

إن الأمويين فى بداية الأمر لم يحتاجوا إلى فقهاء السلطة، فمعاوية لم يحتج لفتوى حين قتل حجر بن عدى الكندى من أجل كلمة قالها، ولم يحتج معاوية لاتهامه بالردة أو إلى مبرر يتمسح بالشرع كى يقتله، ويزيد بن معاوية لم يحتج إلى فتوى حين قتل الحسين وآله فى كربلاء ولم يحتج إلى فتوى تبيح غزو المدينة وانتهاك حرمتها ولم يحتج إلى فتوى تبيح له حصار مكة وانتهاك حرمة الكعبة وضربها بالمجانيق..

إلا أن تلك الفظائع التى حدثت فى سنوات متتالية تركت أثراً هائلا لدى المسلمين استغله بنجاح أعداء الأمويين من الشيعة والخوارج والموالى.. ولم يعد مجدياً أمام الجهاز الدعائى الأموى تبرير مقتل آل البيت وانتهاك حرمة مكة والمدينة بمجرد القصص والروايات، وكان القصص من المهام الرسمية فى الدولة الأموية ويمثل جهاز الإعلام فى عصرنا.

وكانت الطريقة الوحيدة هى التمسح بالمشيئة الإلهية، وذلك ما يفعله الظالم والعاصى فى تبرير ظلمة وعصيانه.. وهكذا بدأت الدعاية الأموية تتخذ مجرى جديداً يقول: إن الله شاء أن يموت الحسين وآله قتلى فى كربلاء، وأن مشيئة الله اقتضت أن تنتهك حرمة البيت الحرام والمدينة، وأن الاعتراض على ذلك اعتراض على مشيئة الرحمن وخروج على إرادته، وأنه لا شىء يخرج عن قدرة الله ومشيئته وأن من أنكر ذلك فقد خرج عن الإسلام واستحق القتل.

وبذلك بدأ القول بالجبرية ليبرر مظالم الأمويين السابقة واللاحقة.

وبدأ الحسن البصرى فى مقاومته تلك الدعوى بطريقة لينة خوفًا من الحجاج، إلا أن الحسن البصرى تشجع حين ظهر معبد بن خالد الجهنى وقال كلمته المشهورة «لا قدر والأمر أنف» ليرد على دعاوى الأمويين بأن ظلمهم يسير بقدر الله ومشيئته فقال معبد الجهنى إنه لا دخل لقدر الله فى تلك المعاصى وإن أمور الأمويين تجرى بالإكراه والاستبداد والظلم رغم أنوف المسلمين أى «لاقدر والأمر أنف».

وانتقل معبد الجهنى إلى البصرة وقابل الحسن البصرى وقال له: يا أبا سعيد هؤلاء الملوك يسفكون دماء المؤمنين ويأخذون أموالهم ويقولون إنما تجرى أعمالنا على قدر الله، ورد عليه الحسن البصرى: «كذب أعداء الله» وقد شارك معبد فى ثورة ابن الأشعث على الحجاج الثقفى وأسره الحجاج ومات تحت التعذيب بعد سنة ٨٠هـ(١٠).

وسمى مذهب **معبد الجهنى** بالقدرية التى تعنى مذهب الإرادة الحرة ومسئولية الإنسان عن أعماله، واشتق اسم القدرية من قول **معبد** «لاقدر والأمر أنف».

وحمل راية القدرية بعد **الجهنى غيلان الدمشقى** الذى انضم إلى الثائرين على الخليفة **هشام بن عبدالملك**، وأسره الأمويون وسجنوه وكان **غيلان الدمشقى** من الفصحاء، فاجتذب الكثيرين من الأتباع، لذا خشى **هشام** من قتله بدون محاكمة فسلط عليه **الأوزاعى** فقيه الأمويين فى دمشق ودارت مناقشة أو محاكمة أفتى بعدها **الأوزاعى لهشام** بأن يقتل **غيلان** وصاحبه المسجون معه، وحتى ذلك الوقت لم يذكر **الأوزاعى** حديث الردة فأمر **هشام** بإخراجهما من السجن وقطع أيديهما وأرجلهما ثم قطع لسان **غيلان** فمات[11].

وهنا نتوقف مع **الأوزاعى** ونشأته فى ظل الدولة الأموية وخدمته لها ثم خدمته لأعدائها العباسيين فيما بعد.

ولد **عبدالرحمن بن عمرو بن محمد الأوزاعى** فى بعلبك سنة ١١٥ ونشأ بالبقاع فى حجر أمه وكانت تنتقل به من بلد إلى بلد. وتأدب أى تعلم بنفسه، وقد كان شديد الطموح، وقد أدرك أن طريقه للوصول للجاه تأتى عن طريق الشهرة بين الناس والتزلف لبنى أمية، وإذا كان صعبًا على الفقيه فى العراق أن يحظى بحب الناس مع حب بنى أمية حيث تسود الكراهية للأمويين، فإن الوضع فى الشام مختلف، إذ إن أهل الشام هواهم مع الأمويين، لذلك كان سهلاً على **الأوزاعى** أن يحصل على الحظوة الشعبية والحظوة الأموية.

وكان من السهل على **الأوزاعى** أن يستميل اليه أفئدة الناس بادعاء الزهد

نصر حامد أبو زيد



وسبك الكرامات ـ قبل ظهور التصوف بقرن من الزمان، وكان الرأى العام يحتفل بالزهاد ويحضر مجالسهم، وكان الأمويون فى الوقت نفسه يحتاجون إلى وجود شيخ شعبى يقدم لهم إلى جانب الفتوى الملائمة المسوغ الشرعى لحكمهم الظالم، واستغل **الأوزاعى** تشوق المجتمع لقصص الزهاد والصالحين فأسرف فى تأليف الكرامات والوحى لنفسه فيقول: **«رأيت رب العزة فى المنام فقال أنت الذى تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر فقلت بفضلك يارب، ثم قلت: يارب أمتنى على الإسلام فقال وعلى السنة**، فهنا وحى كاذب يدعيه **الأوزاعى** لنفسه ويقبله منه عصره، وقد سبق به **الأوزاعى** ما قاله الصوفية بعده بقرن من الزمان وهو فى ذلك المنام الذى ادعاه يجعل رب العزة يزكيه ويمدحه.

وقد تقبل الرأى العام تلك الدعوى بقبول حسن خصوصًا أتباع **الأوزاعى** ومريديه، وقد أشاعوا أن بعض الناس رأى منامًا يقال فيه «إن **الأوزاعى** خير من يمشى على الأرض»، وتنتهى الأساطير بإدعاء أن من رأى المنام مات حتى لا يوجد الدليل على تلك الرؤيا أو الدعوى.

وكان واضحًا أن **الأوزاعى** يقوم بمهمة القصص. تلك المهنة التى ابتدعها الأمويون وجعلوا لها ديوانًا رسميًا يبثون من خلاله دعايتهم وبياناتهم السياسية والدينية، وفى إحدى تلك المجالس حكى **الأوزاعى** عن نفسه قال: «أردت بيت المقدس فرافقت يهودياً فلما صرنا إلى طبرية. نزل فاستخرج ضفدعاً فوضع فى عنقها خيطًا فصارت الضفدع خنزيراً فقال: أبيعها إلى هؤلاء النصارى، فذهب فباعها واشترى طعامًا فأكلناه ثم ركبنا فما سرنا غير بعيد حتى جاء القوم يطلبوننا فقال لى: أحسبه صار فى أيديهم ضفدعًا، فحانت منى التفاتة إليه فإذا بدنه فى ناحية ورأسه فى ناحية فوقفت وجاء القوم فلما نظروا إليه فزعوا ورجعوا عنه فقال لى الرأس: أرجعوا؟ قلت نعم فالتأم الرأس إلى البدن وركب وركبنا فقلت له لا أرافقك أبداً إذهب عنى».

وتلك الأسطورة لو قالها شخص عادى لاستحق السخرية من الناس ولكن حين يقولها شيخ يحظى بتصديق الناس له واعتقادهم فى دينه فلابد أن يصدقوه.. وقد استطاع **الأوزاعى** أن يقنع الناس بتقواه فوصفوه بأنه كان من شدة الخشوع كأنه أعمى وقالوا «إنه كان يعظ الناس فلا يبقى أحد فى مجلسه إلا بكى بعينه أو بقلبه وما رأيناه يبكى فى مجلسه قط، وكان إذا اختلى بكى حتى يرحمه الناس»، فكيف يبكى فى خلوة وكيف يرحمه الناس وهم لا يرون بكاءه ؟!

والمستفاد من ذلك أن هناك من يشيع تلك الأخبار عن **الأوزاعى** حتى يعتقد الناس فى خشوعه وخوفه من الله.

وكانت زوجته من ضمن فريق الدعاية، فقد دخلت امرأة عليها فرأت الحصير الذى يصلى عليه **الأوزاعى** مبلولاً فقالت المرأة لعل الصبى تبول هنا؟ فقالت لها زوجة **الأوزاعى**: هذا أثر

دموع الشيخ فى سجوده وهكذا يصبح كل يوم؟!

ولذلك كان **الأوزاعى** فى الشام معظمًا مكرمًا كما يقول المؤرخ الشامى **ابن كثير** وكان أمره أعز عندهم من أمر السلطان وقد همّ الوالى العباسى **عبدالله ابن على** بعد القضاء على الأمويين بأن يقتل **الأوزاعى** باعتباره من عملائهم فقال له أصحابه دعه عنك والله لو أمر أهل الشام أن يقتلوك لقتلوك.

وقد حكى **ابن كثير** قصة ذلك اللقاء بين **الأوزاعى** والقائد العباسى **عبدالله بن على** عم الخليفة **السفاح** والجبار الذى أباد بنى أمية بالشام.

يقول **ابن كثير** عن **الأوزاعى** «كان له فى بيت المال على الخلفاء إقطاع صار له من بنى أمية وقد وصل إليه من خلفاء بنى أمية وأقاربهم وبنى العباس نحو السبعين ألف دينار».

أى استفاد من الدولتين أعطوه الإقطاعيات الزراعية والأموال.

ويقول **ابن كثير** «ولما دخل **عبدالله ابن على** ـ عم السفاح ـ الذى أجلى بنى أمية عن الشام وأزال الله سبحانه دولتهم على يده دمشق فطلب **الأوزاعى** فتغيب عنه ثلاثة أيام ثم حضر بين يديه».

أى أن القائد العباسى بعد أن أقام مذابح للأمويين وبعد أن نبش قبور الموتى من الخلفاء السابقين منهم، وبعد أن نكل بأعوان الأمويين استدعى **الأوزاعى**، فاختفى **الأوزاعى** ثلاثة أيام ثم حضر بين يديه وقد أعد ما سيقوله فى ذلك اللقاء العصيب لينجو برقبته.

وينقل **ابن كثير** رواية **الأوزاعى** نفسه عن ذلك اللقاء «قال **الأوزاعى**: دخلت عليه وهو على سريره وفى يده خيزرانة والمسودة ـ أى القادة العباسيون وكانوا يلبسون السواد ـ عن يمينه وشماله معهم السيوف مصلته والعمد الحديد ـ أى الأعمدة الحديدية ـ فسلمت عليه فلم يرد ونكت بتلك الخيزرانة التى فى يده ثم قال: يا **أوزاعى** ما ترى فيما صنعناه من إزالة أيدى الظلمة عن العباد والبلاد أجهاداً ورباطاً هو؟ فقلت: يا أيها الأمير سمعت **يحيى بن سعيد الأنصارى** يقول سمعت **محمد بن إبراهيم التيمى** يقول سمعت **علقمة بن وقاص** يقول سمعت **عمر بن الخطاب** يقول سمعت **رسول الله** صلى الله عليه وسلم يقول: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرىء ما نوى فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة يتزوجها فهجرته إلى ما هاجر إليه». قال **الأوزاعى** فنكت بالخيزرانة أشد مما كان ينكت وجعل من حوله يقبضون أيديهم على قبضات سيوفهم ثم قال: يا **أوزاعى** ما تقول فى دماء بنى أمية؟ فقلت قال رسوله الله: «لا يحل دم امرىء مسلم إلا بإحدى ثلاث: النفس بالنفس والثيب الزانى والتارك لدينه المفارق للجماعة» قال **الأوزاعى**: فنكت بها أشد من ذلك ثم قال: ما تقول فى أموالهم فقلت: إن كانت فى أيديهم حرامًا فهى حرام عليك أيضًا وإن كانت لهم حلالا فلا تحل لك إلا بطريق شرعى، قال: فنكت أشد مما كان ينكت قبل ذلك ثم قال: ألا نوليك القضاء؟ فقلت إن أسلافك لم يكونوا يشقون على ذلك وإنى أحب أن يتم ما ابتدأونى به من إحسان، فقال كأنك تحب الانصراف فقلت إن ورائى حرمًا محتاجون إلى القيام عليهن وسترهن وقلوبهن مشغولة بسببى قال **الأوزاعى** وانتظرت رأسى أن يسقط بين يدى، فأمرنى بالانصراف فلما خرجت إذ برسوله من ورائى وإذا معه مائتا دينار فقال يقول لك الأمير استنفق هذه قال **الأوزاعى** فتصدقت بها وإنما أخذتها خوفًا وقال الراوى عن **الأوزاعى** وكان فى تلك الأيام الثلاثة صائمًا فقال: إن الأمير لما بلغه ذلك عرض عليه الفطر عنده فأبى أن يفطر عنده.

اخترنا أن ننقل هذه الرواية الطويلة التى يحكيها **الأوزاعى** عن نفسه وقد عرفنا جرأته على الكذب والاختلاق ولكنها مع الشك فى بعض أجزائها إلا أنها تعطينا مشاعر الخوف لدى **الأوزاعى**، ذلك الخوف الذى لا يتفق مع تلك الردود الجريئة **للأوزاعى** خصوصًا وهو فقيه من فقهاء السلطة السابقة يريد أن ينجو من السلطة القادمة وقسوتها فى الانتقام، ولذلك لا نتصور أن يواجه جبار بنى العباس **عبدالله بن على** بأن يقول له مثلاً عن الأموال التى سلبها من الأمويين إن كانت فى أيديهم حرامًا فهى حرام عليك أيضًا وإن كانت لهم حلالا فلا تحل لك إلا بطريق شرعى.

إلا أن ذلك الخوف يفرض على فقيه من نوعية **الأوزاعى** أن يختفى أيامًا يجهز فيها دفاعه عن نفسه وتملقه للسلطة الجديدة واستعداده لخدمتها، وذلك بشتى الطرق، وإن كان قد جرؤ على أن يدعى أنه يرى الله تعالى فى المنام ويجعل رب العزة يزكيه ويمدحه فإن من السهل عليه أن يدعى حديثًا نبويًا يخترعه اختراعًا يبيح به للسلطة العباسية أن تقتل خصومها بتهم ثلاث: القصاص، والزنا بعد إحصان والخروج عن الجماعة والدين.

ويلاحظ أن **الأوزاعى** ذكر الحديث «إنما الأعمال بالنيات»، وحرص على أن يذكر إسناده وروايته بالتفصيل ولكنه حينما ذكر حديث الردة «لا يحل دم امرىء مسلم» فإنه لم يذكر له إسناداً لأنه لم يكن له إسناد حتى ذلك الوقت أو

بمعنى آخر لم يكن حديثًا على الإطلاق وإنما اختراع حديث قدمه **الأوزاعى** هدية يبرهن به للسلطة الجديدة على استعداده لخدمتهم.

ومن الطبيعى أن يقتنع **عبدالله بن على** بأهمية الإبقاء على **الأوزاعى** لأنه لن يستفيد من قتله شيئًا، بل ربما يثور عليه أهل الشام الذين يحبونه، ثم إن وجود **الأوزاعى** فى خدمته أفضل لتأكيد السيطرة على الشام.

ويذكر **ابن كثير** أن **الأوزاعى** اجتمع بالخليفة **المنصور** العباسى حين دخل **المنصور** الشام وقد أحبه **المنصور** وعظمه.. ولذلك وصلته الأعطيات والإقطاعيات من العباسيين كما كانت فى عهد الأمويين.

ولقد ظلت هيبة **الأوزاعى** فى الشام تحتل قلوب أهله حتى إن **الذهبى** فى كتابه «ميزان الاعتدال» تحرج من نقد **الأوزاعى** فى ترجمته له واكتفى بأن يقول عن **مسرور بن سعيد** راوية **الأوزاعى** «غمزه أى هاجمه وطعن فيه **ابن حيان** فقال يروى عن **الأوزاعى** المناكير الكثيرة(١٢)..

أى أن **الأوزاعى** يروى أحاديث منكرة..

وأفظعها حديث الردة «**لا يحل دم امرىء مسلم إلا بإحدى ثلاث النفس بالنفس والثيب الزانى والتارك لدينه المفارق للجماعة**»..

لأنه أعطى اثنين من المبررات لقتل النفس التى لا تستحق القتل وقد وافق ذلك هوى الدولة العباسية لأنها بهذا الحديث المفترى وجدت غطاءً تشريعيًا للتخلص من خصومها الأمويين ثم الفرس..

لقد جاءت الدولة العباسية بمفهوم جديد للسلطة يخالف المفهوم الأموى فإذا

نصر حامد أبو زيد



كانت الدولة الأموية تعول أساسًا على قانون القوة فإن العباسيين الذين وصلوا للحكم تحت ستار الدعوة للرضى من آل **محمد** وتحت شعار أنهم آل البيت كان لهم مفهوم جديد للسلطة هو قانون الشرع. فالخليفة الجديد يحكم بالسلطة الإلهية المستمدة من كونه من آل بيت النبى، والخليفة **المنصور** العباسى خطب يوم عرفة فقال: «يا أيها الناس إنما أنا سلطان الله فى أرضه أسوسكم بتوفيقه ورشده وخازنه على فيئه أقسمه بإرادته وأعطيه بإذنه..»(١٣).

أى يحكم بالحق الإلهى وذلك ما كان سائداً فى العصور الوسطى وفى أوروبا باسم The Divine Right Of Kings .

ومن الطبيعى أن يؤسس أحكامه على أدلة تشريعية وإذا كان عسيراً أن يجد هواه فى القرآن فإنه يمكن أن يخترع له فقهاء السلطة ما يريدون من الأحاديث والفتاوى..

ولذلك فإن استئصال الأمويين فى السنوات الأولى للحكم العباسى كان بفتوى وحديث الردة الذى يحل دم المسلم بإحدى ثلاث وكلها تنطبق على فلول بنى أمية، فقد قتلوا آل البيت فى كربلاء وقتلوا كل ثائر من ذرية **الحسين** وآخر ضحاياهم كان **إبراهيم المهدى** صاحب الدعوة العباسية الذى قتله **مروان ابن محمد** آخر الخلفاء الأمويين فى الشام..

إذن ينطبق عليهم من وجهة نظر العباسيين قاعدة النفس بالنفس، ثم انهمك الأمويون فى عصرهم الأخير فى المجون والانحلال الخلقى وكان رائدهم فى ذلك بعض الخلفاء الأمويين مثل **يزيد ابن عبدالملك والوليد بن يزيد**، أى كان من السهل اتهامهم بالزنا بعد إحصان ومن السهل أيضًا اتهامهم بترك الدين ومفارقة الجماعة خصوصًا وقد اشتهروا بإماتة الصلاة وعدم إقامتها، وكانت صياغة الحديث بهذا الشكل تعبر عن فهم **الأوزاعى** لمتطلبات السلطة العباسية الجديدة واحتياجاتها فى التخلص من خصومها تحت غطاء شرعى مصطنع.

والدليل على ذلك رواج حديث **الأوزاعى** واستخدام السلطة العباسية له فى مواجهة خصومها الجدد وهم الفرس.

فالموالى الفرس هم الذين أعانوا العباسيين على إقامة ملكهم وكان **أبومسلم الخراسانى** وجنده هم القوة الضاربة للعباسيين، وحين جاء وقت توزيع الغنائم والمكاسب السياسية استأثر العباسيون بكل شىء وقتلوا **أبا مسلم الخراسانى** فثارت **ابنته** فى خراسان وظهرت طائفة **الأبومسلمية** تحارب العباسيين فى شرق فارس، وكان لهم أتباعهم فى بغداد وفى البلاط العباسى، وبينما واجه العباسيون ثورات الموالى فى شرق فارس بإرسال الجيوش الجرارة فإنهم تتبعوا عملاء الثوار فى بغداد وعمدوا إلى التخلص منهم باتهامهم بالردة أو الزندقة، ولذلك نشط الخليفة **المهدى** العباسى فى تتبع الزنادقة وقتلهم بالتهم الثلاث الواردة فى حديث **الأوزاعى**، وكانت شهرة الفرس بالانحلال الدينى والخلقى مما يساعد على اتهامهم وقتلهم وفقًا لذلك التشريع **الأوزاعى** العباسى، والسطور الأولى فى

تاريخ **المهدى** تؤكد على أنه أباد الزنادقة وتتبعهم فى كل مكان و**المهدى** هو ابن الخليفة **المنصور**. ولهذا لا نعجب إذا أصبحت **للأوزاعى** حظوة عند الخليفة **المنصور** العباسى أو بتعبير **ابن كثير** «وقد أحبه وعظمه».

ولا نعجب أيضاً إذا عامل **المنصور العباسى** فقيهاً آخر بالاضطهاد والعنت ثم قتله، إنه الإمام **أبوحنيفة** الذى يعتبر صورة معكوسة **للأوزاعى**.

لقد نشأ **الأوزاعى** فى الشام ينتمى إلى العرب ويخدم السلطة الأموية: أما **أبوحنيفة** فقد نشأ فى العراق منتمياً إلى الفرس ويناوئ السلطة الأموية وجاءت الدولة العباسية وسرعان ما أصلح **الأوزاعى** شئونه معها وصار صاحب حظوة عند الخليفة **المنصور**.

أما **أبوحنيفة** الذى ناوأ الدولة الأموية وتحقق أمله فى القضاء عليها فإنه لم يلبث أن حدثت الجفوة بينه وبين الخليفة **المنصور** فاضطهده وقتله بالسم.

فى حياته فى الدولة الأموية كان **أبوحنيفة** يناصر الثورات الشيعية العلوية ضدها ومنها ثورة **زيد بن على زين العابدين** سنة ١٢١ تذمرت له الدولة الأموية وأراد الوالى على العراق **ابن هبيرة** أن يختبر ولاءه للأمويين لأنه لم يكن لديه دليل واضح على اشتراكه الفعلى فى ثورات العلويين، وفى ذلك الوقت كان العراق يموج بقلاقل ضد الأمويين فجمع **ابن هبيرة** فقهاء العراق ومنهم **أبوحنيفة** وأسند لكل واحد منهم عملاً وجعل فى يد **أبى حنيفة** الخاتم أى السلطة على كل الفقهاء، فلا أمر إلا بإذنه، ووافق الفقهاء على خدمة الدولة ما عدا **أبا حنيفة**، فهدده **ابن هبيرة** بالضرب والعذاب فأبى فقال له الفقهاء: «إنا نناشدك الله ألا تهلك نفسك فإنا أخوتك وكلنا كارهون لذلك الامر، فقال **أبو حنيفة**: لو أرادنى أعد له أبوب مسجد واسط لم أدخل فى ذلك فيكف وهو يريد منى أن يكتب دم رجل يضرب عنقه وأختم أنا على ذلك الكتاب فوالله لا أدخل فى ذلك أبدا.. وأمر **ابن هبيرة** بضرب **أبى حنيفة** وحبسه ثم يأس منه فأطلق سراحه فهرب **أبو حنيفة** إلى مكة وظل فيها إلى أن قامت الدولة العباسية فجاء للكوفة فى خلافة **أبى جعفر المنصور**(١٤)

- وكان طبيعياً أن تحتفل به الدولة العباسية لمواقفه مع آل البيت ومقاومته للدولة الأموية وكونه من ضحاياها، لذلك قربه الخليفة **المنصور** وكان يستشيره، إلا أن محاولة **المنصور** استغلال **أبى حنيفة** وجبروت **المنصور** فى التنكيل ببنى عمه العلويين عند ثورة **محمد النفس الزكية** سنة ١٤٥ جعل العلاقة تسوء بين الخليفة والفقيه الحر..

فقد اتهم **المنصور أبا حنيفة** بأنه يثبط القواد العباسيين عن حرب **محمد النفس الزكية** وأخيه **ابراهيم**، وراح **المنصور** يخطط للإيقاع **بأبى حنيفة** فى الوقت نفسه الذى كان **أبو حنيفة** يفتى بما يعتقده حقا وهو يعرف أن الخليفة لا يريد إلا الفتاوى التى تساعده فى حكمه.. كان **المنصور** قد اشترط على أهل الموصل أنهم إذا ثاروا عليه فإن دمائهم حلال وثار أهل الموصل سنة ١٤٨ فجمع **المنصور** الفقهاء وفيهم أبو حنيفة وقال لهم: أهل الموصل قد شرطوا ألا يخرجوا على وها هم قد خرجوا وحلت لى دماؤهم، فقال الفقهاء إن عفوت فأنت أهل للعفو وإن عاقبت فبما يستحقون، ولكن أبا حنيفة قال: يا أمير المؤمنين إنهم أباحوا لك ما لا يملكون وقد اشترطت عليهم ماليس لك حين وافقوا أنهم إذا ثاروا عليك فدماؤهم حلال لأنهم لا يملكون دماءهم، وليس لك أن تشترط عليهم سفك دمائهم، أرأيت لو أن امرأة أباحت جسدها بغير عقد نكاح أتحوز لها ذلك؟ فقال الخليفة: لا

وأمر الخليفة بانصراف الفقهاء ثم قال **لأبى حنيفة**: لا تفت الناس بما هو شين على إمامك فتقوم الثورات وتبسط أيدى الخوارج (١٥)

ويلاحظ أن أولئك الفقهاء الذين نافقوا المنصور هم الفقهاء أنفسهم الذين أبدوا استعدادهم لخدمة **ابن هبيرة** والى العراق للأمويين وكان منهم **ابن أبى ليلى وابن شبرمة وابن أبى هند** أعلام الفقهاء فى العراق.

ومن الطبيعى أن يحقدوا على **أبى حنيفة** استقلاله واستقامته لذلك استجابوا لدعوة **أبى جعفر المنصور** فانطلقوا يهاجمون **أبا حنيفة** ويتهمونه بإنكار الأحاديث تلك الأحاديث التى اصطنعوها لخدمة السلطة العباسية. وتطرف **ابن أبى ليلى** فى النيل من **أبى حنيفة** حتى يقول **أبو حنيفة**: إن **ابن أبى ليلى** ليستحل منى مالا أستحله من حيوان»!!

وآتت تلك الحملة ثمارها إذ هيأت الفرصة **للمنصور** فى اغتيال **أبى حنيفة** بالسم بعد أن سجنه وضربه مائة وعشرة أسواط سنة ١٥٠ هـ (١٦)

ولكن ما علاقة ذلك **بالأوزاعى**؟

إن الاختلاف بين **الأوزاعى وأبى حنيفة** فى الشخصية والسيرة الذاتية والموقف من السلطة الحاكمة انعكس على المنهج الفكرى لكل منها..

أبو حنيفة كان حريصاً على صيانة الأنفس والدماء وكان بالقدر نفسه يرفض الأحاديث الكاذبة وإذا اتهموه بأنه يكذب على رسول الله كان يقول: **«ردى على كل رجل يحدث عن النبى بخلاف القرآن ليس ردًا على النبى ولا تكذيبًا ولكنه رد على من يحدث عنه بالباطل»** (١٧)

أما **الأوزاعى** الذى عاصر **أبا حنيفة** فقد كان يحدث عن الرسول

مناكير أى أحاديث ينكرها سامعها كما قال **الذهبى فى ميزان الاعتدال** وكان يفترى أحاديث عن رب العزة وبالقدر نفسه كان يفتى للحاكم باستحلال الدماء، كما أفتى **لهشام بن عبد الملك** الأموى بقتل **غيلان الدمشقى**، ثم أفتى للعباسيين باستحلال دماء الأمويين ولذلك عاش فى كنف الأمويين ثم العباسيين، بينما لقى **أبو حنيفة** الاضطهاد من الأمويين ثم من العباسيين.

- ومن الطبيعى أن يحدث تنافر بين **أبى حنيفة والأوزاعى**.

فالأحاديث التى كان يرويها - أو يفتريها - **الأوزاعى** كان يرفضها **أبو حنيفة**، وكانت بينهما مناقشات وحوارات فى رفع الأيدى عند الركوع وعند القيام منه.. وكان **أبو حنيفة** يقدم الرأى والقياس أى اجتهاده الشخصى على أحاديث **الأوزاعى** وغيره..

وكان **الأوزاعى** يرد عليه ويقول : «إنا لا ننقم على أبى حنيفة أنه رأى - أى يقول بالرأى - كلنا يرى - أى كلنا يقول بالرأى والاجتهاد - ولكننا ننقم عليه أنه يجيئه الحديث عن النبى فيخالفه إلى غيره» (١٨)

الأوزاعى يعتقد أنه طالما اخترع حديثًا فقد أصبح حديثًا قاله الرسول، وأبو **حنيفة** كان يقول فى الرد على **الأوزاعى** وغيره من فقهاء السلطة **«ردى على كل رجل يحدث عن النبى بخلاف القرآن ليس ردًا على النبى ولا تكذيبًا له ولكنه رد على من يحدث عنه بالباطل»!!**

حديث الأوزاعى فى صحيح مسلم

وعمل فقهاء الدولة العباسية على نشر حديث **الأوزاعى** وجعلوه له إسنادًا بعد أن كان **الأوزاعى** قد ذكره بدون إسناد، وشاع الحديث على الألسنة إلى أن ذكره

نصر حامد أبو زيد



مسلم فى صحيحه بعد موت **الأوزاعى** بقرنين من الزمان وبدون إشارة إلى **الأوزاعى** فى سلسلة الرواة والسند.

وقد ذكر **مسلم** روايته على النحو الآتى:

حدثنا **أبوبكر بن أبى شيبة** عن **حفص بن غياث وأبو معاوية عن وكيع عن الأعمش عن عبد الله بن مرة عن مسروق عن عبد الله (ابن مسعود) قال قال رسول الله لا يحل دم امرئ مسلم يشهد أن لا إله إلا الله وأنى رسول الله إلا**

بأحد ثلاث: الثيب الزانى والنفس بالنفس والتارك لدينه المفارق للجماعة.. (١٩)

- وصيغة الحديث نرى فيها الصنعة الأوزاعية التى تتيح للدولة العباسية قتل الثائرين عليها من الرجال.

ولكن الأحكام التشريعية الإسلامية فى العقوبات يأتى فيها النص على الرجال والنساء معا كقوله تعالى: **«الزانية والزانى»** .

«والسارق والسارقة».، «واللاتى يأتين الفاحشة من نسائكم»، «واللذان يأتيانها منكم - النساء - آية: ١٥، ١٦، أو يأتى لفظ «الذى» ن

ليشمل الذكر والأنثى كقوله تعالى «والذين يرمون المحصنات: «إنما جزاء الذين يحاربون الله ورسوله» إنما يأتى بتحديد اكثر كقوله تعالى «يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم القصاص فى القتلى الحر بالحر والعبد بالعبد والأنثى بالأنثى - الأنبياء - آية: ١٧٨، أما فى حديث **الأوزاعى** الذى ذكره مسلم فهو يتحدث تحديداً عن الرجل الذى هو امرؤ مسلم يشهد «الثيب الزانى» «التارك لدينه المفارق للجماعة»

وعليه فإن المرأة لا عقوبة عليها فى الأحوال الثلاثة..

وبالتالى تصبح العقوبات القرآنية التى تحدثت عن النساء لاغية.!!

ولو رجعنا إلى الظروف التى نطق فيها **الأوزاعى** بذلك الحديث واخترعه فيها اختراعًا وهو مهدد بالقتل ونساؤه حوله لعرفنا لماذا أسقط النساء من العقوبة، وكان يتمنى أن يفرغ سريعاً من اللقاء مع **جبار بنى العباس، عبد الله ابن على** ليعود إليهن وقد قال له **عبد الله** : «كأنك تحب الانصراف؟ فقال: إنى ورائى حرمًا وهم محتاجون إلى القيام عليهن وسترهن وقلوبهن مشغولة بسببى.»!!

لذلك كانت صيغة الحديث ضد الرجل فقط أما المرأة فهى تحتاج إلى من يقوم عليها ويسترها ويكفى أن قلبها مشغول على رجلها..

تلك هى الحالة النفسية التى كان عليها **الأوزاعى** حين اخترع ذلك الحديث وحين نطق به.

- ثم كيف يكون ذلك لامرئ مسلم يشهد أن لا إله الا الله وأن محمداً رسول الله ثم يكون تاركاً لدينه مفارقاً للجماعة؟

إن الحديث يستعمل لفظ المضارع «لا يحل دم امرىء مسلم يشهد أن لا إله إلا الله» أى أنه مسلم فى ذلك الوقت وأنه يقر

بالشهادة فيكف يكون في الوقت نفسه تاركاً لدينه مفارقا للجماعة؟

إن الراوى لو استعمل لفظ الماضى فقال لا يحل دم امرىء مسلم شهد أن لا إله إلا الله..، لقلنا إنه كان يشهد بالإسلام ثم طرأت عليه الردة... ولكن كيف يكون مرتداً وهو يشهد فى الحال شهادة بالإسلام؟..

- ثم ما معنى المفارق للجماعة؟

قد يكون لها معنى سياسى، فالتارك للجماعة يساوى فى مصطلحات العصرين الأموى والعباسى أن يكون من الخوارج الثائرين على الجماعة.

ولكن المعنى الدينى لا يتفق وصحيح الإسلام..

فالمسلم قد يفارق جماعته وآله وبلده ويتركهم مهاجراً إلى الله تعالى فهل يكون حينئذ مستحقاً للقتل..؟

يجوز ذلك فى منطق قريش المشركة

ويجوز أيضًا فى منطق الكهنوت فى كل عصر وأوان..

ولكن هل يمكن أن تتخيل أن النبى يمكن أن يقول هذا الكلام؟

لن نناقش تعارض ذلك الحديث مع القرآن والسنة الحقيقية للرسول عليه السلام، فقد سبق أن تعرضنا لذلك.

ولكن نركز فقط على نقطة محددة هى أسلوب النبى وعصره فى اختيار اللفظ وضرورة اتساق اللفظ مع الظروف التاريخية لعصر النبوة..

لقد هاجر النبى والمسلمون إلى المدينة وتركوا جماعتهم فى مكة وكانت قريش تتهم النبى بأنه «فرق الجماعة» وخرج على دين الآباء والأجداد، وكانت تتآمر لقتل النبى وأصحابه، فهل يعقل أن يحكم النبى بمنطق أعدائه نفسه وأن يستعمل ألفاظهم نفسها؟

ثم أولئك الذين ذكرت كتب السيرة أنهم ارتدوا ولحقوا بقريش هل حكم النبى بقتلهم لأنهم بدلوا دينهم وفارقوا الجماعة..؟

ثم صلح الحديبية والذى رضى فيه النبى على أن يرد من يلحق به من المؤمنين المهاجرين وفى الوقت نفسه يعطى الحرية لمن يرتد عن الإسلام لأن يلحق بالمشركين .. هذا الصلح هل يتفق مع قول **الأوزاعى** «التارك لدينه المفارق للجماعة»..

- وبعد مناقشة المتن فى حديث **الأوزاعى** نناقش الرواة والسند الذين جاءبهم **مسلم**..

ماذا قالوا عن الرواة المذكورين فى حديث مسلم والأوزاعى؟

- لقد بدأ **بأبى بكر بن أبى شيبة** واسمه الحقيقى **عبد الرحمن بن عبد الملك** وقد مات فى حدود ٢٢٠ هـ، وقال عنه الحاكم «ليس بالمتين»، وقال عنه **أبو بكر بن أبى داود** «ضعيف»، وقال عنه **ابن حيان** «ربما أخطأ» (٢٠)

- **حفص بن غياث** ولقبه **أبوعمر النخعى** كان قاضياً للدولة العباسية، ومن الفقهاء المتعاونين معها، وقد مات سنة ١٩٤ .

قال عنه **أبو زرعة**: «ساءحفظه بعد ما استقضى»، أى بعد أن تولى القضاء. وبمعنى آخر فقد الثقة به بعد أن اختارته الدوله قاضيًا..

وقال عنه **داود بن رشيد**: **حفص ابن غياث** كثير الغلط..

وقال عنه **ابن عمار**: كان عسراً فى الحديث جداً وقال **عنه عبد الله ابن أحمد** قال عنه أبى: إنه أخطأ.. وقال **ابن حيان** عن أحد مروياته فى الحديث: لم يحدث بهذا الحديث أحد إلا **حفص بن غياث** كأنه وهم فيه.. أى انفرد بحديث لم يقله أحد غيره، ولأنه غير ثقة فقد اتهمه **ابن حيان** بالوهم.(٢١)

أما **أبو معاوية الضرير**، فقد قال عنه الحكم إنه احتج به **الشيخان** أى **مسلم والبخارى** وقد اشتهر عنه الغلو، أى التطرف او التشيع.. حيث كان الغلو مرادفاً للتشيع فى ذلك الوقت..

وقال عنه **ابن معين**: **أبو معاوية** يروى أحاديث مناكير وقال عنه العجلى: إنه ثقة ويرى **الإرجاء** أى مدحه بأنه ثقة ولكن اتهمه بأنه من **المرجئة**، وتلك تهمة تعيب الراوى وقال عنه **يعقوب ابن شيبة**: إنه ثقة وربما دلس وكان يرى الإرجاء.. أى أنه مدحه ثم اتهمه بالتدليس وبأنه من **المرجئة**.

وقال عنه **أبوداود**: كان مرجئًا.

وقال عنه **أبو معاوية البجلى**: فيه جهالة. (٢٢)

- والراوى التالى هو **وكيع**: واسمه **وكيع بن الجراح أبو سفيان الرواس الكوفى**.. قال عنه **ابن المدنى**: كان **وكيع** يلحن وقال فيه: كان فيه تشيع.

- ونصل إلى **الأعمش** أهم أولئك الرواة وأشهرهم..

واسمه **سليمان بن مهران أبو محمد الكاهلى الكوفى الأعمش** توفى سنة ١٤٨ قال عنه **الذهبى**: مانقموا عليه إلا التدليس وهو يدلس..

وقال عنه **ابن المبارك**: إنما أفسد حديث الكوفة **أبو إسحاق والأعمش**..

قال عنه **جرير بن عبد الحميد**: أهلك أهل الكوفة **أبواسحاق وأعيمشكم** هذا وقال عنه **أحمد بن حنبل**: فى حديث الأعمش اضطراب كثير وقال إنه يروى عن **أنس** مع أن روايته عن **أنس** منقطعة لأنه ما سمع من أنس

نصر حامد أبو زيد

وقال عنه أبو داود: روايته عن أنس ضعيفة.

وقال عنه ابن المدنى : الأعمش كان كثير الوهم.

أما الحاكم النيسابورى فقد جعله من المدلسين وأورد فيه رأى الشاذكونى القائل : من أراد التدين بالحديث فلا يأخذ عن الأعمش ولا عن قتادة إلا إذا قالا سمعناه..

وبقى من الرواة عبد الله بن مرة ومسروق.

قال الذهبى عن ابن مرة: لم يصح وقال أبو حاتم عن مسروق ليس بالقوى (٢٣)

اى أن فقهاء السلطة العباسية حين اختاروا الحديث الأوزاعى رواة فإن الشكوك لاحقت أولئك الرواة، وربما أسهم بعض أولئك الرواة فى شيوع الحديث على الألسنه وروايته وهذا بالنسبة للرواة الذين عاشوا فى عصر العباسيين مثل الأعمش وأبى معاوية الضرير وحفص بن غياث وأبى بكر ابن أبى شيبة. والحديث يلحقه الشك ويسقط إذا كان أحد رواته متهمًا فكيف إذا كان الجميع متهمين؟

ـ وبذلك نكون قد انتهينا من حديث الأوزاعى ويبقى لنا الحديث الآخر الذى اخترعه عكرمة مولى ابن عباس والذى ذكره البخارى هو الآخر فى صحيحه.

وقد يضطرب القارئ حين يكتشف أن فى «البخارى» أحاديث كاذبة، ولكن القارئ إذا هدأ وناقش الامر بهدوء لوصل إلى الحقيقة، فإن البخارى فى نهاية الأمر بشر وليس إلهًا وليس معصومًا من الخطأ والنسيان، وإذا كان قد ذكر فى مقدمة كتابه (الصحيح) أنه اختار محتوياته التى تبلغ حوالى ٣ آلاف



حديث من بين (٦٠٠ ألف حديث) فإن هناك نسبة للخطأ البشرى لابد من افتراضها.. وذلك ما يسلم به كل باحث منصف.. ولا شك أن حديث الردة «من بدل دينه فاقتلوه» والذى رواه البخارى عن عكرمة مولى ابن عباس ضمن تلك الأحاديث الكاذبة..

ـ على أن العلماء الأصول والجرح والتعديل كانت لهم مآخذهم على البخارى ومسلم فقد قال عن البخارى شيخه وأستاذه محمد بن يحيى الذهلى : إن البخارى مبتدع والسبب فى ذلك أن البخارى كان يقول إن القرآن مخلوق .. وكان شيخ البخارى يخالفه فى ذلك ويقول كلام الله غير مخلوق، ويقول عن البخارى: «اتهموه فإنه لا يحضر مجلسه إلا من كان على مذهبه» وذكر الذهبى قول ابن عباس: «من زعم أن القرآن مخلوق فهو عندنا كافر زنديق». (٢٤)

وبالطبع فإن رأى الذهلى فى تلميذه البخارى سببه اختلاف الرأى فى مشكلة خلق القرآن إلا أن بعض المحققين كانت لهم مآخذ على البخارى فى موضوع الاحاديث نفسها، وممن هاجم البخارى بتعبير المحدثين «جرحه» أبو حاتم الرازى فى كتابة الجرح والتعديل [١] وجعله الذهبى ضمن الضعفاء والمتروكين فى كتابه الذى يحمل الاسم نفسه.

وقال المحققون إنهم انتقدوا على البخارى [١١٠] حديثًا منها [٣٢] حديثا وافقه مسلم على تخريجها و [٧٨] حديثا انفرد بها البخارى واتهموا [٨٠] راوياً من رواة البخارى بالضعف وعدم الثقة واتهموا راويًا من رواة مسلم بالضعف وعدم الثقة وقال الحاكم النيسابورى عن أحد رواة البخارى وهو عيسى بن موسى غنجار احتج به البخارى فى الجامع الصحيح غير أنه يحدث عن أكثر من مائة شيخ من المجهولين غير المعروفين الذين يحدثون بأحاديث مناكير (٢٥)

ويقول ابن الصلاح فى كتابه علوم الحديث: احتج البخارى بجماعة سبق من غيره الجرح لهم كعكرمة مولى ابن عباس وكإسماعيل ابن أبى أويس وعاصم بن على وعمرو ابن نرزوق وغيرهم واحتج مسلم بسويد ابن سعيد وجماعة واشتهر الطعن فيهم (٢٦)

ومن النص السابق نعلم أنهم أخذوا على البخارى روايته عن عكرمة مولى ابن عباس وأن عكرمة سبق أن اتهمه وجرحه كثيرون وعكرمة هو صاحب حديث الردة القائل «من بدل دينه فاقتلوه»

كان عكرمة عبداً لعبد الله ابن عباس سمع عنه ونقل عنه أقواله فى التفسير وظل عبداً لابن عباس حتى توارثه أولاده ثم باعوه، ثم أطلقوا سراحه، وقد أتاح له ذكاءه وتفرغه فى خدمة ابن عباس أن يحفظ عنه كثيراً، وكان العلم هو الطريق الوحيد أمام الموالى ليبرزوا به فى مجتمع يسيطر عليه الأشراف العرب خصوصًا وقد كان الأمويون معروفين بالتعصب للعرب ضد الموالى، وإذا كان العرب قد انشغلوا

الحروب والثورات والسياسة فقد وجد أبناء الموالى الفرصة للتفرغ للعلم والتفوق فيه وإثبات أنفسهم من خلاله، وساعدهم على ذلك أنهم أبناء أمم لها عراقة فى العلم والحضارة..

وهكذا كان أكثوية العلماء فى التابعين من الموالى..

وكان منهم **عكرمة** .. إلا أن عكرمة بالذات كما يظهر من تاريخه أنه كان حانقًا على الأرستقراطية العربية بقدر ما كان يميل إلى رأى الخوارج الذين لم يروا فارقًا بين العرب والموالى ولم يشترطوا كون الخليفة من قريش حسب الحديث الذى ذاع وانتشر ..

ولأنه كان صاحب هوى فقد تلون تاريخه العلمى بهذا الهوى وذلك أيضًا ما يظهر فى تاريخه..

والمحصلة النهائية لسيرة **عكرمة** العلمية والشخصية هى افتراؤه لأحاديث ادعى أنه رواها عن سيده **عبد الله ابن عباس** ومنها حديث **«من بدل دينه فاقتلوه»**

ونتوقف مع ناحيتين فى تاريخ **عكرمة**: مذهبه. واتهامه بالكذب

- فقد كان **عكرمة** يرى رأى الخوارج وذلك ماقاله المحققون فى بحث سيرته وإن اختلفوا فى تحديد الفرقة الخارجية التى كان **عكرمة** يميل إليها حيث لم تكن الفوارق بين طوائف الخوارج قد تحددت وتميزت فى عصر **عكرمة**.

روى **ابن المدينى** أن **عكرمة** كان يرى رأى **الأباضية** من الخوارج ووافقه فى ذلك **عطاء**، فقال إن **عكرمة** كان أباضيًا، ولكن **ابن المدينى** يضيفه فيقول إن **عكرمة** أيضًا كان يرى رأى **نجدة الحرورى**..

ويقول **أحمد بن حنبل إن عكرمة** كان يرى رأى الخوارج **الصفرية وإنه لم** يدع موضعًا إلا خرج إليه فى خراسان والشام واليمن ومصر وإفريقيا، أى شمال إفريقيا أى ذهب إلى كل هذه البلاد يدعو إلى مذهب الخوارج دون تعيين نفرقة خارجية معينة.

ويقول **يحيى بن بكيران** «عكرمة قدم مصر متجهًا إلى المغرب فأخذ عنه خوارج المغرب .. أى كان داعية وأستاذا وإماماً للخوارج فى المغرب.

وكان **عكرمة** فى تجواله فى الأقاليم يخدع الولاة ويدعى أنه يأتى لأخذ العطايا منهم، يقول **ابن يسار** «رأيت عكرمة جائياً من سمرقند وهو على حمار تحته خرجان فيهما حرير أجازه بذلك عامل سمرقند ومعه غلام له، فقيل له ما جاء بك الى هذه البلاد؟ فقال الحاجة..»

وبينما كان يحسن الظن به ولاة الأقاليم البعيدة فإن والى المدينة كان يعرف اتجاهه السياسى المناوئ للدولة الأموية يقول **مصعب الزبيرى** «كان عكرمة يرى رأى الخوارج فطلبه والى المدينة فتغيب عند **داود بن الحصين** حتى مات عنده، وقال **مصعب الزبيرى** أيضًا إن عكرمة كان يدعى أن ابن عباس كان يرى رأى الخوارج .. أى نسب إلى ابن عباس بعد موته ما كان ابن عباس يرفضه فى حياته..

ومن الطريف أن عكرمة مات فى اليوم نفسه الذى مات فيه الشاعر المشهور **كثير عزة**، فترك أهل المدينة جنازة عكرمة وشهدوا جنازة الشاعر **كثير** الذى اشتهر بحب **عزة**.. وما حضر جنازة عكرمة إلا العبيد والموالى السودان، وعجب الناس من اتفاقهما فى الموت واختلافهما فى العقيدة **فعكرمة** يرى رأى الخوارج ويكفر أى يحكم بالكفر - بالنظرة، أما **كثير فهو شيعى** يؤمن برجعة **على وأبنائه**..

والسبب فى كراهية أهل المدينة لعكرمة المشهور بطمعه أنهم اعتبروه داعية للخوارج **الحرورية والأباضية**..

وقد اشتهر الخوارج من اتباع **نجدة الحرورى** بالإسراف فى سفك الدماء، **يقول الملطى عن نجدة الحرورى**: «خرج نجدة من جبال عمان فقتل الأطفال وسبى النساء وأهرق الدماء واستحل الفروج والأموال، وكان يكفر السلف حتى قتل.»

وقال **الملطى** عن **الأباضية** إنهم أصحاب **أباض بن عمرو** وقيل إنه **عبد الله بن يحيى بن أباض** خرجوا من سواد الكوفة فقتلوا الناس وسبوا الذرية وقتلوا الأطفال وكفروا الأمة وأفسدوا البلاد والعباد وقال عنهم: فمنهم اليوم بقايا بسواد الكوفة.

وقال عن **الصفرية** إنهم أتباع **المهلب بن أبى صفرة** (والصحيح أنهم أتباع زيادة بن أبى صفرة) وقد خرجوا على الحجاج وقد هزمهم الحجاج وأبادهم[٢٧]

ونلمح صدى أراء الخوارج فى أقوال **عكرمة**، روى **ابن المدينى أن عكرمة** وقف بباب المسجد فقال : مافيه إلا كافر.»

كما نلمح صدى عنف الخوارج وجرأتهم على الدماء فى **قول عكرمة** وقت الحج وقد ازدحم الناس حول الكعبة «وددت أن بيدى حربة فأقتل بها من شهد الموسم يمينًا وشمالاً..»

وأخيراً نلمح صدى ذلك كله فى الحديث الذى رواه البخارى عن عكرمة **«من بدل دينه فاقتلوه..»**

والسؤال المطروح هنا: ما هو حكم الأصوليين فى الراوى صاحب الهوى والداعى إلى بدعة أو الذى يدعو إلى بدعته؟ خصوصًا إذا كانت تلك الدعوة

إلى تكفير المسلمين واستباحة دمائهم وأعراضهم وأموالهم وقتل أطفالهم.؟

يقول الإمام مالك: «ولا يؤخذ العلم من صاحب هوى يدعو الناس الى هواه..» (٢٨)

أما ابن الصلاح فى كتابه «علوم الحديث» فيقول اختلفوا فى قبول رواية المبتدع الذى لا يكفر ببدعته فهم من رد روايته مطلقًا لأنه فاسق ببدعته ومنهم من قبل رواية المبتدع إذا لم يكن يستحل الكذب فى نصرة مذهبه، وبعضهم يقبل روايته إذا لم يكن داعية ولا تقبل إذا كان داعية إلى بدعته، وهذا هو مذهب الأكثرية من العلماء، وقال أبو حاتم البستى: الداعية إلى البدع لا يجوز الاحتجاج به عند أئمتنا قاطبة ولا أعلم فيه خلافاً.» (٢٩)

وعكرمة كان يدعو إلى رأى الخوارج الدامى .. وكان أيضًا يكذب ولكن اتهامه بالكذب قضية أخرى.

إن اتهام عكرمة بالكذب ظاهرة واضحة فى تاريخه

قال عنه ابن سيرين «إنه كذاب»

وقال عنه ابن أبى ذئب «رأيت عكرمة وكان غير ثقة»

وقال عنه محمد بن سعد فى الطبقات الكبرى «ليس يحتج بحديثه ويتكلم فيه الناس»

وقال عنه سعيد بن جبير «إنكم لتحدثون عن عكرمة بأحاديث لو كنت عنده ما حدث بها»

وقال عنه سعيد بن المسيب «لا ينتهى عبد ابن عباس حتى يلقى فى عنقه حبل ويطاف به»، وكان سعيد بن المسيب يقول لمولاه (برد) «لا تكذب على كما كذب عكرمة على ابن عباس»

نصر حامد أبو زيد



وكان ابن عمر يقول لمولاه نافع «لا تكذب على كما كذب عكرمة على ابن عباس»

وبسبب كثرة أكاذيبه على ابن عباس بعد موت ابن عباس فإن على بن عبد الله ابن عباس جعل فى يديه وقدميه قيوداً وحبسه على باب الحش «دورة المياة»، فسئل عن ذلك فقال: إن هذا الخبيث يكذب على أبى..»!!

- وقالوا إن مسلم تجنب الرواية عن عكرمة فروى له بعض الروايات مقروناً بغيره أى لم يرو له منفرداً..

وأعرض مالك عن الرواية عنه إلا فى حديث أو حديثين وقال: مطرف سمعت مالكا يكره أن يذكر عكرمة ولا أرى إنه روى عنه، وقال ابن حنبل إن مالكا روى عن عكرمة حديثا واحداً (٣٠) أما البخارى فقد روى وانتقده المحققون فى ذلك كما سبق ..

مناقشة حديث عكرمة فى «صحيح البخارى»

- روى البخارى ذلك الحديث عن طريق الرواه الآتى أسماؤهم «حدثنا أبو النعمان محمد بن الفضل عن حماد ابن زيد عن أيوب عن عكرمة قال: «أتى على رضى الله عنه بزنادقة فأحرقهم فبلغ ذلك ابن عباس فقال: لو كنت أنا لم أحرقهم لنهى رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولقتلتهم لقول رسول الله: من بدل دينه فاقتلوه» (٣١)

- والحديث يرويه عكرمة عن ابن عباس، ويدعى أن ابن عباس سمعه من النبى عليه السلام.

وقد مر بنا كيف أكثر عكرمة من الكذب على سيده ابن عباس حتى أنكر ذلك عليه علماء المدينة وفى مقدمتهم سعيد بن المسيب أكبر علماء عصره، وقبله ابن عمر رضى الله عنهما ..

وبسبب عكرمة وغيره فقد تضخمت الأحاديث المروية عن ابن عباس حتى لقد أسند له أحمد بن حنبل (١٦٩٦) حديثًا .. هذا مع أن الآمدى فى كتاب «الإحكام فى أصول الأحكام» يقول إن ابن عباس لم يسمع من رسول الله سوى أربعة أحاديث لصغر سنه» (٣٢) ويقول ابن القيم فى كتابه «الوابل الصيب من الكلم الطيب» إن ما سمعه ابن عباس من النبى لم يبلغ العشرين حديثًا .» (٣٣) وذلك الأقراب للصواب من خلال سيرة ابن عباس(٣٤) فى كتب التاريخ، فابن عباس أسلم مع أبيه قبيل فتح مكة وقابل الرسول بالجحفة وهو ذاهب لفتح مكة، ومات النبى وابن عباس فى العاشرة من عمره وفى رواية أنه كان فى الخامسة عشر من عمره .. أى صحب النبى مدة يسيرة وكان فيها طفلاً ملازمًا لوالده، فكيف يروى عنه مئات الأحاديث؟

- وقد روى عكرمة حديث «من بدل دينه فاقتلوه» وقد نسبه لأبن عباس ضمن ما نسبه إليه من مئات الأحاديث، وقد روى ذلك الحديث عن عكرمة أحد الزهاد المشهورين فى عصره وهو أيوب السختيانى واسمه أبو بكر بن تميمة، ولم يذكره الذهبى فى ميزان الاعتدال

مع شهرته، وقد ترجم له **ابن سعد** فى **الطبقات الكبرى** و**ابن الجوزى** فى **المنتظم**(٣٥)، وروى ذلك الحديث عن **أيوب السختيانى** تلميذه **حماد بن درهم** وقد ترجم له **ابن الجوزى** فى **المنتظم** و**ابن سعد** فى **الطبقات الكبرى**، ولم يذكره **الذهبى** أيضًا فى **ميزان الاعتدال** .

ويروى **الذهبى** - مع ذلك - فى ترجمة **لعكرمة** أن **حماد بن زيد** روى أن شيخه **أيوب السختيانى** سئل : «هل كان عكرمة يتهم؟ أى كأن مطعوناً فيه؟ يقول **حماد بن زيد** عن شيخه **أيوب** : فسكت ساعة ثم قال :أما أنا فلم أكن أتهمه».

أى كأنوا يتهمون عكرمة فى مجلس **أيوب السختيانى** ومع ذلك كان **أيوب** يصمم على أنه ثقة لا ينبغى اتهامه .

وقد قال يحيى بن سعيد أن عكرمة كان لا يحسن الصلاة فرد عليه **أيوب** وكان - أى عكومة - يصلى !!

أى كان **أيوب** يدافع عنه فى مجلس..

ويروى أن **يحيى بن سعيد الأنصارى** ذكر **عكرمة** فقال إنه كذاب فرد عليه **أيوب السختيانى** : لم يكن يكذب ..

وأيوب السختيانى يعلل بذلك روايته عن عكرمة وأخذه عنه الأحاديث، وما رواه **أيوب** عن **عكرمة** نقله بعده تلميذه **حماد بن زيد بن درهم** ثم نقل الحديث عن **حماد** شيخ آخر هو **محمد بن الفضل** وكنيته **أبو النعمان** المتوفى سنه ٢٢٤ وهو شيخ البخارى ولقبه **عارم**، وعنه روى البخارى حديث عكرمة فى قتل المرتد

- وجدير بالذكر أن أبا النعمان عارم قال فيه **أبو حاتم** إنه اختلط عقله فى آخر عمره، واعترف البخارى بأنه تغير- عقله، وقال عنه **أبو داود**: استحكم به اختلاط عقله، وقال فيه **الدراقطنى**: تغير- عقله - بآخره، وقال **ابن حبان** اختلط فى آخر عمره وتغير حتى كان لا يدرى ما يحدث به فوقع فى حديثه المناكير الكثيرة فيجب التنكب عن حديثه ولا يحتج بشىء منها ..

ذلك ما قيل عن **أبى النعمان محمد ابن الفضل** الملقب **بعارم**، والذى كان أول السلسلة فى رواة حديث « من بدل دينه فاقتلوه»، وكان **عكرمة** آخرها فأول السلسلة خلط وهذيان عقل، وآخر السلسلة كذب وافتراء، وأما ما بينهما (**حماد بن زيد وأيوب السختيانى**) فهما من الزهاد الذين لديهم استعداد لتصديق كل ما يقال..

* ونتوقف مع متن الحديث ..

ويقول فيه **عكرمة** إنه جىء **لعلى بن أبى طالب** بزنادقة فأحرقهم ..

ولم يحدث فى تاريخ **على بن أبى طالب** أن أحرق خصومه، بل كان مشهوراً بتفادى سفك الدماء ما أمكن ويظهر ذلك فى تاريخه فى حروبه وفى تعامله مع الخوارج وحتى فى وصيته قبل موته بقاتله **ابن ملجم** الخارجى.

وإذا عرفنا كراهية الخوارج **لعلى** أدركنا لماذا وضع **عكرمة** تلك العبارة فى سياق ذلك الحديث لتشويه سيرة **على** وليصل بعد ذلك إلى غرضه الأساسى فى إيقاع الإقتتال بين المسلمين طبقًا لقوله: «**من بدل دينه فاقتلوه** ..»

- والخوارج يرون كفر ما عداهم، ويستحلون دماء المسلمين جميعًا حتى النساء والأطفال .. و**عكرمة يفتى** بهذا الحديث لكل من يستطيع سفك الدماء أن يقتل ما استطاع وبتهمة أن الضحية بدل دينه ..

- وجاءت العبارة عامة « من بدل دينه فاقتلوه»، لتشمل المسلمين والنصارى واليهود فمن بدل دينه من اليهود والنصارى ودخل الإسلام فاقتلوه .. وذلك حتى يفرح عكرمة!!

- وجدير بالذكر أنها المرة الوحيدة التى يحتوى فيها حديث على كلمة الزنادقة - وهى كلمة فارسية - و**عكرمة** فارسى وهى تعنى بالفارسية (زند وكرو) أى القائل بدوام الدهر، وقال الإمام **ثعلب** : ليس فى كلام العرب زنديق .. ولكن أدخل **عكرمة** هذه الكلمة فى الأحاديث ضمن ذلك الحديث المفترى الذى نسبه للرسول عليه السلام .

رابعًا : هل يصح قتل الناس بأحاديث الآحاد؟

قام حد الردة المزعوم على مجرد حديثين أثبتنا كذبهما بمعايير الجرح والتعديل ومن خلال أدلة من كتب التراث نفسها. كما أثبتنا من قبل تناقضهما مع تشريع الإسلام الحقيقى فى القرآن الذى هو الفيصل فى سنة الرسول عليه السلام ..

ولكن :

دعنا نفترض أن حديثى الردة حديثان صحيحان، ودعنا نفترض أن القرآن الكريم لا يعارضهما ولا يؤيدهما فهل يصح الاعتماد على حديثين فى تأسيس تشريع ؟

وهل يصح إقامة تشريع سنده الوحيد حديثان من أحاديث الآحاد؟

وهل يصح أن تقتل الناس بتهمة الردة اعتماداً على حديثين فقط؟

وهل تهون حياة الناس إلى هذا الحد؟

دعنا نرجع إلى آراء العلماء .. ونكتفى بهم والفضل ما شهدت به العلماء..!

- وتبدأ الموضوع بلمحة عن الحديث المنسوب للنبى عليه السلام ..

فحين مات النبى عليه السلام لم يكن مع المسلمين الا القرآن الكريم كتاباً مكتوباً مدوناً وأوصى النبى بالتمسك به، وذلك ما أورده البخارى ومسلم فى حديث يرويه كلاهما عن الصحابى عبد الله بن أوفى . وعبد الله بن أوفى كان أحد الصحابة الذين بايعوا تحت الشجرة وقال فيهم الله تعالى: « لقد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة» ، وجاهد عبد الله بن أو فى مع النبى ست غزوات، وجرح يوم حنين، وهو آخر من مات من الصحابة بالكوفة ..

سئل عبد الله بن أوفى: هل أوصى رسول الله؟ قال : لا. قيل : فلم وقد كتبت الوصية على الناس؟ فقال : وصى بكتاب الله ..

وقال الحافظ ابن حجر فى شرح هذا الحديث فى كتاب فتح البارى»:

أى التمسك به والعمل بمقتضاه ولعله أشار إلى قوله صلوات الله عليه: «تركت فيكم ما إن تمسكتم به لم تضلوا : كتاب الله»، واقتصر على الوصية بكتاب الله لكونه أعظم وأهم ولأن ما فيه تبيان كل شىء إما بطريق النص أو بطريق الاستنباط فإذا اتبع الناس ما فى الكتاب عملوا بكل ما أمرهم به .

والحديث رواه مسلم فى سياق حجة الوداع : إنى تارك فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا . وفى رواية أخرى عن جابر لما خطب الرسول يوم عرفة: تركت فيكم ما لن تضلوا إن اعتصمتم به كتاب الله»(٣٦) وقد تلاعبوا بذلك الحديث فقالوا: كتاب الله وسنتى مع أن سياق الحديث فى البداية يدل على التمسك بشىء واحد ، تركت فيكم ما أن تمسكتم به » و (به) يرجع إلى شىء واحد هو

نصر حامد أبو زيد



الكتاب ولو كان مع الكتاب شىء آخر لقال ، ما إن تمسكتم بهما ».

- ويروى البخارى حديث رفيع : قال دخلت أنا وشداد بن معقل على ابن عباس فقال له شداد بن معقل : أترك النبى صلى الله عليه وسلم من شىء؟ قال : ما ترك إلا ما بين الدفتين، ودخلنا على محمد بن الحنفية. فقال : ما ترك إلا مابين الدفتين، أى سئل ابن عباس وابن الحنفية (محمد بن على بن أبى طالب) عما تركه النبى فرد كلاهما بأنه المصحف ، ما بين الدفتين ،

- ثم تكاثرت الرواية على النبى وبدءوا فى كتابة أحاديث عنه مع أنه عليه السلام قال فيما يرويه أحمد ومسلم والدرامى والترمذى والنسائى «لا تكتبوا عنى شيئاً سوى القرآن فمن كتب عنى غير القرآن فليمحه»

ونهى أبو بكر عن رواية الأحاديث وجاء فى تذكرة الحفاظ للذهبى أنه قال : إنكم تحدثون عن رسول الله أحاديث تختلفون فيها والناس بعدكم أشد اختلافا فلا تحدثوا عن رسول الله شيئاً ، فمن سألكم فقولوا: بيننا وبينكم كتاب الله فاستحلوا حلاله وحرموا حرامه»

وتشدد عمر في رفض كتابة الأحاديث وقال فيما يرويه البيهقى وابن عبد البر «إنى كنت أريد أن أكتب السنن وإنى ذكرت قوماً كانوا قبلكم كتبوا كتباً فأكبوا عليها وتركوا كتاب الله . وإنى والله لا أشوب كتاب الله بشىء أبداً».

ولكن تكاثرت روايات الأحاديث بعد دخول المسلمين فى الفتنة الكبرى والحكم الإستبدادى الأموى ثم العباسي حيث احتاج كل فريق لتعزيز موقفه بالأحاديث وبعد أن أسالوا دماءهم أنهارا كان سهلا عليهم أن يجترئوا فى الكذب على رسول الله عليه السلام ..

- وأفزعت كثرة الأحاديث الكاذبة نفراً من العلماء فهبوا لتنقيتها وتمحيصها ونشأ ما يعرف بعلم الجرح والتعديل وتمحيص أقوال الرواة ..

وقد قسموا الأحاديث إلى قسمين : متواتر وآحاد .

فالمتواتر هو ما أخبر به جماعة بلغوا فى الكثرة مبلغاً يستحيل معه تواطؤهم على الكذب وهو بهذا يفيد اليقين، وهو بهذا لا يدخل فى موضوع الجرح والتعديل وعملية الإسناد، لأن الجرح والتعديل قائم على الشك فى الحديث ورواته ، والمتواتر منزه عن الشك.

ولذلك قالوا إن إثبات التواتر فى حديث ما عسر جداً. وقال الشاطبى: أعوذ أن يوجد عن رسول الله متواتر، وقال ابن حبان السبتى أن الأحاديث كلها المروية عن الرسول أحاديث أحاد، وقال النووى فى التقريب : المتواتر من الأحاديث المعروفة فى الفقه وأصوله قليل جداً لا يكاد يوجد..

أما أحاديث الآحاد فهى كل المرويات عن الرسول من أحاديث فى نظر أغلبية المحققين، ولذلك يقسمون أحاديث الآحاد حسب درجتها من الصحة إلى صحيح وحسن وضعيف وكلها تفيد الظن ولو كانت عندهم صحيحة، إلا أنهم فى ذلك

التقسيم مختلفون لأنه علم قابل للشك واختلاف وجهات النظر..

ـ والملاحظ أن أحاديث الآحاد كانت تتكاثر وتتوالد كلما تباعد الزمن عن عهد الرسول عليه السلام، فقد كانت فى عهد الأمويين أقل منها فى العصر العباسى الأول، وعلى سبيل المثال فإن **الإمام مالك** كتب **الموطأ** فى أواخر عهد المنصور العباسى أى فى سنة ١٤٨، وعدد أحاديثه (١٠٠٨ أحاديث)

بعد أن غربلها ونقاها وأسقط منها كثيراً.

ـ وبعده بقرن من الزمان كان فى عصر البخارى (٦٠٠) ألف حديث اختار منها البخارى بين (٣ : ٤) آلاف حديث، ومات البخارى سنة ٢٥٦ هـ وبعد البخارى زاد تضخم الأحاديث إلى درجة أن كتب **ابن الجوزى** (ت سنة ٥٩٧) فى الأحاديث الموضوعة .. وهكذا تضخمت أحاديث الآحاد بمرور الزمن لأن كل زمن كان يصنع من الأحاديث ما يعبر عن أحوال الناس فيه ..

وكل تلك الأحاديث غريبة عن العصر المضىء عصر النبى عليه السلام، وهى بالقدر نفسه تعبر عن العصور التى صيغت فيها .. لذلك كان المحققون فى العصور المتأخرة **كالسيوطى** ـ ت ٩١١) أكثر تساهلا فى قبول الأحاديث وتصحيحها وأكثر دفاعاً عن الباطل منها.

ـ ثم جاء عصر الصحوة الإسلامية فكان **الإمام محمد عبده** لا يأخذ بحديث الآحاد مهما بلغت درجته من الصحة فى نظر المحدثين ، ولذلك فإنه مثلاً استنكر حديث **اليهودى** الذى سحر النبى مع أن ذلك الحديث مذكور فى البخارى ومسلم وأحمد والنسائى..

وحديثا الردة المطعون فيهما من أحاديث الآحاد .. فهل يمكن الأخذ بهما؟ وهل يمكن لهما الاستقلال بالتشريع؟

أن كتاب **الفقه على المذاهب الأربعة** الذى تحدث عن حد الردة يقول إن الحدود الشرعية التى اتفق عليها الفقهاء هى ثلاثة فقط (السرقة ، الزنا ، القذف) أى ليس هناك اتفاق بين الفقهاء، على ما يسمى بحد الردة .. أى أن بعض الفقهاء لم يأخذ بحديثى الردة المطعون فيهما، وبمعنى آخر ليس هناك إجماع بين الفقهاء حول حد الردة.

والشيخ **محمد الغزالى** الذى يتحمس لحد الردة جاء فى كتابه «**السنة النبويه بين أهل الفقه وأهل الحديث**» ما يؤكد علي نفي حد الردة .. يقول «أحصيت أكثر من مائتى آية تتضمن حرية التدين وتقيم حدود الإيمان على الاقتناع الذاتى وتقصى الإكراه عن طريق البلاغ المبين، إلى أن يقول «فأما تصوير الإسلام بأنه يتحرش بالآخرين ويتعطش لدمائهم فهو افتراء على الله والمرسلين ومع أننا أشبعنا هذا الموضوع بحثاً فى كتبنا الأخرى فإن الحاجة إلى الكلام فيه ما تزال ماسة، ذلك أن حديث الإفك لا ينقطع،ثم يقول: وفى هذه الأيام النحسات شاعت الخلافات فى أرجاء الأمة وقتل بعضها بعضاً بل أن حصيلة القتلى فى الفتن الداخلية أربى من القتلى فى محاربة الاستعمار الصليبى «وتأسيساً على ما قاله **الشيخ الغزالى** فإن حد الردة المزعوم يناقض الآيات القرآنية التى تتضمن حرية التدين وتنفى الإكراه فى الدين ، والفقرات التى نقلناها من كلامه تنطبق تماماً على المروجين لحد الردة المزعوم والمتخصصين فى اتهام الغير بالكفر والردة والمتعطشين لدماء المسلمين، ويستنكر **الشيخ الغزالى** فى كتابه أن يكون النبى قد أمر بقتل أحد من المنافقين ويقول « متى أمر رسول الله بقتل المنافقين؟ ماوقع ذلك منه، بل لقد نهى عنه، أى أنه يلمح إلى أن حد الردة لم يكن موجوداً فى عهد النبى، وإلا كان النبى قد طبقه على المرتدين من المنافقين، ويقول **الغزالى** إن الحديث يسقط إذا كانت به علة فادحة أو كان شاذاً، وحديثا الردة ينطبق عليهما الأمران معًا ماداما يخالفان أكثر من مائتى آية قرآنية أحصاها **الغزالى** فى تقرير حرية التدين ومادامت أن سيرة النبى باعتراف الغزالى تنفى أن النبى قتل واحداً من المرتدين .

والغزالى يقول إن حديث الآحاد ـ حتى لو كان صحيحا ـ فإنه لا يفيد اليقين ، أما الزعم بأنه يفيد كالأخبار المتواترة فهى مجازفة مرفوضة « .

ويعنى أنها مجازفة أن نسفك دماء المسلمين اعتماداً على حديث صحيح يفيد الظن، فكيف إذا كان حديثًا كاذبا؟

والشيخ الغزالى يوضح الأمر بالنسبة للأحاديث الضعيفة فيتسامح معها بشرط أن تكون بعيدة عن العقائد والتشريعات، يقول « من حق المهتمين بالأحاديث الضعيفة أن يذكروها بعيدة عن دائرة العقائد والأحكام التشريعية فإن الدماء والأموال والأعراض أكبر من أن نتداول فيها شائعات علمية «!!

وعليه فإن حديثى الردة ـ وهما من الشائعات العلمية ـ ينبغى ألايقام عليها تشريع يسفك دماء المسلمين ظلمًا وعدوانًا..

ثم يهاجم **الشيخ الغزالى** المتمسكين بالأحاديث الباطلة ويقول : «وقد ضقت ذرعًا بأناس قليلى الفقه والقرآن كثيرى النظر فى الأحاديث يصدرون الأحكام ويرسلون الفتاوى فيتزيدون الأمة بلبلة وحيرة، وما زلت أحذر الأمة من أقوام بصرهم بالقرآن قليل وحديثهم عن الإسلام جرىء واعتمادهم كله على مرويات لا يعرفون مكانها من الكيان الإسلامى .» (٣٧)

وهو بذلك يضع النقاط فوق الحروف فى موضوع الردة المعتمدة على مرويات

قل من يعرف مكانها من الكيان الإسلامى ..

والشيخ الغزالى استشهد بفتوى **الأزهر** فى كتابه « **تراثنا الفكرى**» والفتوى تتحدث عن الذى ينكر استقلال السنة بالإيجاب والتحريم أى بالتشريع هل يعد كافراً أم لا ..

يقول **الشيخ الغزالى** فى كتابه المذكور:« بيد أن بعض الفتية يوقدون فى عصرنا هذا فتناً محرمة بسوء مسلكهم» إلى أن يقول « إننى أذكر هذا الكلام وبين يدى فتوى أصدرها الأزهر الشريف حسماً لفتن شديدة أشعلها فتية أغرار باسم إقامة السنة وتحت عنوان السلفية وقد توسعت الفتوى فى شرح الأحكام والأدلة حتى تسد الطريق أمام أصحاب الشغب والغرض» .

وأتى الشيخ بنص الفتوى:« السيد الأستاذ رئيس لجنة الفتوى بالأزهر الشريف : السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد : فهل من أنكر استقلال السنة بإثبات الإيجاب والتحريم يعد كافراً أم لا؟ نرجو الإفادة بالرأى مع الإستدلال وشكراً :

الفتوى :

بسم الله الرحمن الرحيم :

والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه والتابعين وبعد .

تنقسم الأحكام عند الجمهور إلى خمسة أقسام :

١ ـ **الواجب** : وهو ما يثبت طلبه من المكلف بنص صريح قطعى الثبوت وقطعى الدلالة، بمعنى أن له معنى واحداً فلا يختلف فى معناه المجتهدون من كتاب الله أوسنة رسوله المتواترة .

٢ ـ **الحرام** : هو ما طلب الشارع من المكلف تركه بدليل قطعى الثبوت

نصر حامد أبو زيد



وقطعى الدلالة من كتاب الله أوسنة رسوله المتواترة .

٣ ـ **المندوب** : ما طلب الشارع فعله طلباً غير حتم ولا جازم يثاب على فعله ولا يعاقب على تركه .

٤ ـ **المكروه** : ما طلب الشارع تركه طلبا غير حتم ويثاب على تركه ولا يعاقب على فعله .

٥ ـ **المباح** : ما خير المكلف بين فعله وتركه، أو لم يرد دليل فيه بالتحريم . وتنقسم السنة إلى متواترة وآحادية .

فالمتواترة مارواها جمع من جمع يستحيل أو يبعد أن يتفقوا على الكذب، قال **الحازمى** فى شروط الأئمة الخمسة ص ٣٧ : وإثبات التواتر فى الحديث عسير جداً، وقال **الشاطبى** فى الجزء الأول من **الاعتصام** ص ١٣٥ :أعوذ أن يوجد حديث متواتر، واختلاف علماء السنة على شيوعه وعدده: يرى الجمهور أن من أنكر استقلال السنة المتواترة بإثبات واجب أو محرم فقد كفر، أقول أغلب السنن العملية متواترة .

٦ـ **والسنة الآحادية** : هى ماوراه عدد دون التواتر عن النبى صلى الله عليه وسلم، وقد اختلف العلماء فى استقلال السنة الآحادية بإثبات واجب أو محرم، فذهب **الشافعية** ومن تبعهم إلى أن من أنكر ذلك فى الأحكام العملية كالصلاة والصوم والحج والزكاة فهو كافر، ومن أنكر ذلك فى الأحكام العلمية كالإلهيات والرسالات وأخبار الأخرة والغيبيات فهو غير كافر لأن الأحكام العلمية لا تثبت إلا بدليل قطعى من كتاب الله أو سنة رسوله المتواترة .

وذهب **الحنفية** ومن تبعهم إلى أن السنة الأحادية لا تستقل بإثبات واجب أو محرم سواء كان الواجب علمياً أو عملياً وعليه فلا يكفر منكرها، وإلى هذا ذهب علماء أصول الفقه الحنيفية فقال **البرذوى**: «دعوى علم اليقين بحديث الآحاد باطلة لأن خبر الآحاد محتمل لا محالة ولا يقين مع احتمال ومن أنكر ذلك فقد سفه وأضل عقله، وبهذا أخذ الشيخ **محمد عبده** والشيخ **أبو دقيقة** وغيرهما، يقول المرحوم **الامام محمد عبده**: «القرآن الكريم هو الدليل الوحيد الذى يعتمد عليه الإسلام فى دعوته أما ما عداه مما ورد فى الأحاديث سواء صح سندها واشتهر وضعف فليس مما يوجب القطع، كما ذكر الشيخ **شلتوت** فى كتابه: **الإسلام عقيدة وشريعة** قوله: «إن الظن يلحق السنة من جهة الورود (السند) ومن جهة الدلالة (المعنى) كالشبهة فى اتصاله والاحتمال فى دلالته .

ويرى الإمام **الشاطبى** فى كتابه « **الموافقات**» أن السنة لا تستقل بإثبات الواجب والمحرم لأن وظيفتها فقط تخصيص عام القرآن وتقييد مطلقه وتفسير مجمله ويجب أن يكون ذلك بالأحاديث المتواترة لا الآحادية .

ويؤيد أراء من سبق ذكرهم ما جاء فى صحيح البخارى باب الوصية وصية الرسول صلى الله عليه وسلم قال :« سأل عبد الله بن أبى أوفى: هل أوصى رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لا قلت كيف وقد كتب الوصية على الناس او أمروا بها ولم يوص قال أوصى بكتاب

الله قال **ابن حجر** في شرح الحديث: «أي التمسك به والعمل بمقتضاه، أشار إلى قوله صلى الله عليه وسلم : تركت فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا : كتاب الله واقتصر على الوصية بكتاب الله لكونه فيه تبيان كل شيء إما بطريق النص أو الطريق الاستنباط فإذا اتبع الناس ما في الكتاب عملوا بكل ما أمرهم به

وحديث سليمان الفارسي : الحلال ما أحله الله في كتابه والحرام ما حرمه الله في كتابه وما سكت عنه فهو عفو لكم .

وأجاب الشاطبي عما أورده الجمهور عليه من قوله تعالى« أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم» النساء ٥٩ بأن المراد من وجوب طاعة الرسول إنما هو تخصيصه للعام وتقييده للمطلق وتفسيره للمجمل وذلك بالحديث المتواتر، وأن كل ما جاء به النبي صلى الله عليه وسلم يجب أن يكون من القرآن لقول عائشة - رضي الله عنها - عن النبي صلى الله عليه وسلم : «كان خلقه القرآن» وإن معنى قوله تعالى «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء» النحل : ٨٩ أن السنة داخلة فيه في الجملة، وأكد الشاطبي ذلك بقوله تعالى : «ما فرطنا في الكتاب من شيء» (الأنعام ٣٨) وقد رد على ما استدل به الجمهور مما روى عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله (أيوشك أحدكم أن يقول : هذا كتاب الله ما كان من حلال فيه أحللناه وما كان من حرام حرمناه إلامن بلغه مني حديث فكذب به فقد كذب الله ورسوله) بأن من بين رواة هذا الحديث **زيد بن الحباب** وهو كثير الخطأ ولذلك لم يرو عنه الشيخان حديثاً واحداً .

وجاء بمسلم الثبوت والتحرير: خبر الواحدلا يفيد اليقين لا فرق في ذلك بين احاديث الصحيحين وغيرهما ،

ومما سبق يتضح أن الإيجاب والتحريم لا يثبتان إلابالدليل اليقيني القطعي الثبوت والدلالة، وهذا بالنسبة للسنة لا يتحقق إلا بالاحاديث المتواترة، وحيث إنها تكاد تكون غير معلومة لعدم اتفاق العلماء عليها فإن السنة لا تستقل باثبات الإيجاد والتحريم إلا أن تكون فعلية أو تنضاف إلى القرآن الكريم .

وعلى هذا فمن أنكر استقلال السنة بإثبات الإيجاب والتحريم فهو منكر لشيء اختلف فيه الأئمة ولايعد مما علم من الدين بالضرورة فلا يعد كافراً .

وقد أصدر هذه الفتوى الشيخ **عبد الله المشد** رئيس لجنة الفتوى بتاريخ ١ / ٢ / ١٩٩٠ . (٣٨) وبناء على فتوى الأزهر فإن السنة لاتستقل وحدها بإصدار تشريع يوجب شيئاً لازماً، وبالتالي فإنها لاتستقل بإصدار تشريع فيه سفك دماء الناس، خصوصاً إذا كان ذلك التشريع معتمداً على مجرد حديثين مطعون فيها وكلاهما يخالف القرآن وما كان عليه رسول الله عليه السلام .

وعليه فإن الفتوى السابقة للأزهر تنفي حد الردة وتلغي العمل به .

* * * * * *

الخاتمة
حد الردة
حكم بقتل الناس جميعاً

سيطر المعتزلة على الخلافة العباسية في عصر **المعتصم** والواثق واضطهدوا **ابن حنبل** وأتباعه، وفي عهد الخليفة الواثق حوكم **أحمد بن نصر الخزاعي** أمام الخليفة **الواثق** وقتله الخليفة بيده معتقداً أنه يتقرب إلى الله بدمه ومتهماً إياه بالردة أو أنه زنديق.

وكان المعتزلة يرون أن القرآن مخلوق وأن رؤية الله تعالى مستحيلة وكان الحنابلة يرون أن القرآن غير مخلوق لأنه كلام اله تعالى وأن رؤية الله جائزة وكان لكل فريق أدلته من تأويل الآيات ومن الأحاديث التي توافق مذهبه.

وننقل من تاريخ **ابن الجوزي الحنبلي** محاكمة **ابن نصر الخزاعي** أمام الخليفة **الواثق** يوم السبت غرة رمضان ٢٣١هـ قال له الخليفة: ما تقول في القرآن قال: وهو كلام الله قال: أفمخلوق هو؟ قال: هو كلام الله قال: أفترى ربك في القيامة؟ قال: كذا جاءت الرواية قال: ويحك يرى كما يرى المخلوق هو؟ قال هو كلام الله قال : المحدد المجسوم ويحويه مكان ويحصره الناظر؟ أنا أكفر برب هذه صفته.. ما تقولون فيه؟ فقال : **عبدالرحمن بن اسحاق القاضي**: هو حلال الدم. وقال جماعة الفقهاء . كما قال فأظهر **ابن أبي داود** (شيخ المعتزلة) أنه كاره لقتله وقال يا أمير المؤمنين شيخ لعل به عاهة أو تغير عقله، يؤخر أمره ويستتاب فقال الخليفة **الواثق** : ما أراه إلا مؤذناً بالكفر قائماً بما يعتقده منه ودعا الخليفة **الواثق** بالصمصامة (**سيف عمرو بن معد يكرب**) وقال: إذا قمت فلا يقومن أحد معي فإني أحتسب خطاي إلى هذا الكافر الذي يعبد رباً لا نعبده ولا نعرفه بالصفة التي وصفه بها ، ثم أمر بالنطع (كساء يجلس عليه المحكوم عليه بالإعدام حتى لا يلوث المكان بدمه) فأجلسه عليه وهو مقيد ، وأمر بشد رأسه بحبل وأمرهم أن يمدوه ومشى إليه حتى ضرب عنقه وأمر بحمل رأسه إلى بغداد فنصب إلى الجانب الشرقي أياماً وفي الجانب الغربي أياماً ، وعلقت ورقة في أذنه فيها: «**بسم الله الرحمن الرحيم: هذا رأس أحمد ابن نصر بن مالك دعاه عبدالله الإمام هارون الواثق بالله أمير المؤمنين إلى القول بخلق القرآن ونفى التشبيه فأبى إلا المعاندة فجعله الله إلى ناره...**»(٣٩)

أى أن الخليفة **الواثق** حكم بكفره وقتله بيده وحكم أيضاً بدخوله النار...!

أى أن الخليفة الأحمق ما ترك لله تعالى شيئاً..

وظل رأس **أحمد بن نصر** مصلوباً **بسامراء** سنين إلى أن حط وجمع بين رأسه ويديه ودفن فى مقبرة.

ـ وأشاع الحنابلة كرامات حول رأس **أحمد بن نصر** وأشاعوا كثيراً من الأحاديث التى تعزز مذهبهم، وتؤكد أهمية تغيير المنكر باليد وكان **أحمد بن نصر** فى حياته من المشهورين بتغيير المنكر باليد، وفى النهاية رأى الخليفة **المتوكل** العباسى أن يقتنع بفكر الحنابلة فاستطاعوا اضطهاد خصومهم من الصوفية واستطاعوا اضطهاد النصارى واليهود..

ـ ومرت الأيام وأصبحت للصوفية المكانة والسيطرة فاضطهد الصوفية خصومهم من الفقهاء الحنابلة، وفى القرن الثامن الهجرى كان **ابن تيمية** أكبر فقيه حنبلى يواجه اضطهاد الصوفية وأعوانهم من الفقهاء، وكان يخرج من السجن إلى النفى، إلى محاولات القتل، وانعكس ذلك على فتاويه فصار أكثر حدة فى الحكم على خصومه وأكثر جرأة فى الإفتاء بقتلهم..

ونظرة سريعة إلى فتاوى **ابن تيمية** نراه يوزع القتل على كل من يخالفه فى الرأى، فصاحب البدعة يستحق القتل، ومن السهل أن ترمى كل فرقه الفرقة الأخرى بأنها صاحبة بدعة، وإذا عرفنا أن المسلمين فرق وطوائف شتى أدركنا أن **ابن تيمية** يعطى مبرراً تشريعيا لأن تقتل كل طائفة غريمتها بتهمة الردة..

ـ ويفتى **ابن تيمية** بتكفير المسلم الذى يجهر بالنية فى الصلاة حتى لو كان فى جهره يعتقد أن ذلك مما يأمر به الله تعالى.. ويدعو، **ابن تيمية** إلى قتله.

نصـــر حامد أبو زيـــد



ـ ويفتى **ابن تيمية** بقتل المسلم الذى لا يلتزم بأداء الصلاة فى وقتها أو يؤخر صلاة الفجر إلى بعد طلوع الشمس أو يؤخر صلاة الظهر والعصر إلى بعد غروب الشمس.

ـ ويفتى بقتل المسلم الذى يحضر المسجد ولا يشارك فى صلاة الجماعة.

ـ ويفتى بقتل المسلم الذى يخالف رأى **ابن تيمية** فى قصر الصلاة فى السفر. وفى كل ذلك يشترط الاستتابة.

ـ بل إنه يفتى بقتل أى مسلم بدعوى أنه منافق يبطن الكفر ويظهر الإسلام أى يعطى الحجة لأى فرد لكى يقتل من يشاء من المسلمين بهذه التهمة وبدون استتابة فيقول **ابن تيمية**، أما قتل من أظهر الإسلام وأبطن الكفر فهو المنافق الذى تسميه الفقهاء بالزنديق فأكثر الفقهاء يجمعون على أنه **يقتل وإن** تاب.

أى لا تجـــديه توبة.. طالما رأى الفقهاء أنه زنديق.. (٤٠)

أى يفتى بقتل الناس جميعًا..

ـ ولم يستطيع **ابن تيمية** تنفيذ تلك الفتاوىإذ أحمد الصوفية وأعوانهم من الفقهاء والمماليك حركته وتسيد التصوف وخرافاته العصرين المملوكى والعثمانى، ثم صحا المسلمون على الاستعمار الأوروبى يدق عليهم الأبواب..

وبدأت حركتان للنهضة.. حركة فى الجزيرة العربية قام بها **الوهابيون** تحارب التصوف ورموزه وتعيد دعوة **ابن تيمية** وتعتمد على الفقه الحنبلى والتشدد السلفى.. وحركة فى مصر تتطلع للأخذ عن أوروبا قام بها **محمد على** الذى أسس فى مصر الدولة الحديثة وأرسل البعوث لأوروبا فى الوقت نفسه الذى قضى فيه على الرموز القديمة من المماليك والحامية العثمانية وسلطة الشيوخ فى الأزهر.. بل أرسل جيوشه لتقضى على الدولة الوهابية وتدمر عاصمتها الدرعية، وتخلص بهذا من بقايا الجند العثمانيين، وبدأ فى إنشاء جيش عصرى حديث..

ـ ومرت الأيام ورحل الإستعمار العسكرى، وقامت الدولة **السعودية الثالثة** وبرزت بتأثيرها النفطى فى المنطقة، فى الوقت نفسه الذى تراجع فيه الدور المصرى فى الثمانينيات، وأصبحت دول النفط حلم الثراء لدى المصريين وغيرهم، فأتيح لفكر **ابن تيمية** أن ينتشر وأتيح لفتاويه أن تعمل.

وتلونت الصحوة الدينية المعاصرة بالفقه البدوى الحنبلى المتشدد.. وركزت على الجانب العقابى واحترفت الحظر والتحريم ورفعت شعار حرب الردة ترهب به الخصوم..

ومن الطبيعى فى هذا الجو أن يكون الإسلام العظيم متهماً بالإرهاب والتطرف وسفك الدماء..

هذا مع أن الله تعالى أرسل رسوله الكريم رحمة للعالمين وليس لسفك دماء العالمين.

هذا مع أن المسلم إذا ذبح دجاجة استأذن الله تعالى وذكر اسمه.. ولكن محترفى التدين يحكمون بقتل الناس جميعًا باسم الله وبالمخالفة لتشريع الله...

ـ إن مفهوم الردة كما تعلمناه فى الأزهر هو قول كفر أو اعتقاد كفر أو فعل كفر، وبهذا المفهوم يكون من السهل أن تتهم الناس جميعًا بالردة ويكون من السهل أن تحكم بقتلهم جميعاً ..

وقد كان ذلك مجرد سطور فى كتب الفقه التراثية المقررة علينا فى سنوات الدراسة الإعدادية بالأزهر ..

ولكن فقهاء النفط ومرتزقة العلماء نشروا هذا الكلام على أنه الإسلام وأتاحت لهم الدولة السيطرة على أجهزة الإعلام فنشأ جيل جديد قد رضع التطرف على أنه الإسلام، ولأنه جيل قد صودرت أحلامه وضاعت حقوقه الطبيعية فى العثور على عمل ومسكن وحياة كريمة فقد كفر بالدولة وكفر بالمجتمع وحكم بكفر الجميع، وبالتالى استحل دماء الناس جميعًا، وعرفت مصر لأول مرة فى تاريخها أن يقوم بعض أبنائها بالقتل العشوائى فى الشوارع فتنفجر القنابل ويموت الأبرياء من الأطفال والنساء والصغار والكبار .

ـ وهذا القاع الذى وصلنا إليه له بداية ... هى فتوى بقتل نفس بغير حق .. ويترتب على هذه الفتوى استباحة قتل الناس جميعًا مصداقًا لقوله تعالى « أنه **من قتل نفسًا بغير نفس أو فساد فى الأرض فكأنما قتل الناس جميعًا** » .

صدق الله العظيم

ودائمًا صدق الله العظيم

أحمد صبحى منصور

الهوامش :

(١) فقه السنة ـ الجزء الثانى، ص ٣٣٨
(٢) نفسه ـ الجزء الثانى، ص ٣٨٤
(٣) نفسه ـ الجزء الثانى ص ٣٩١
(٤) سيرة ابن هشام ـ الطبعة الثانية، الجزء الثالث، ص ص ٦٥، ٢٩١، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٥٢
(٥) النيسابورى : أسباب النزول ـ ص ص : ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠
(٦) السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث ـ محمد الغزالى، ص ٢٩
(٧) الموافقات للشافعى
(٨) أسباب النزول للنيسابورى، ص ص : ١٧٠، ١٧١ ,
(٩) تاريخ ابن كثير ـ الجزء السادس، ص ص : ٣١١، ٣١٢ .
(١٠) طبقات المعتزلة ـ القاضى عبد الجبار، ص ٣٣٤ .
(١١) نفسه، ص ص : ٢٣٠، ٢٣٣
(١٢) ترجمة الأوزاعى فى تاريخ ابن كثير ص ص : ١١٧، ١٩٩ .
ـ المنتظم لابن الجوزى ـ ص ص : ١٩٦ ـ ١٩٨
ـ ميزان الاعتدال للذهبى ـ ص ٢٢٢
(١٣) تاريخ الخلفاء للسيوطى ـ ص ص : ٤٢٠ ـ ٤٢١
(١٤) ـ مناقب أبى حنيفة للبزازى ـ ص ص : ٢٣، ٢٤
ـ تاريخ بغداد ـ ص : ٣٢٦
(١٥) مناقب أبى حنيفه للبزازى ـ ص : ١٧
ـ الكامل لابن الأثير ـ ص ٢١٧
(١٦) تاريخ بغداد ص ص : ٢٢٨، ٢٣٠
(١٧) مناقب أبى حنيفة للبزازى ـ ص : ٩٩
(١٨) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة ـ : ٦٣
(١٩) صحيح مسلم ـ الجزء الخامس ـ ١٠٦
(٢٠) ميزان الاعتدال للذهبى الجزء الثالث ـ ص ٢٩٢، السادس ـ ص : ١٧٧
(٢١) نفسه، الجزء الثانى ـ ص ص: ٩٠ ـ ٩١
(٢٢) نفسه، الجزء السادس ـ ص ٢٤٩
(٢٣) نفسه، الجزء السادس ـ ص: ١٠، الثانى ـ ص: ٤١٤، الثالث ـ ص: ٢١٥، الخامس ـ ص: ٢٢٣ ـ معرفة علوم الحديث للحاكم النيسابورى ـ ص ص: ١٠٥، ١٠٧
(٢٤) ميزان الاعتدال للذهبى، الجزء السادس، ص: ١٧٦
(٢٥) الجرح والتعديل للرازى، ص: ١٩٢ .
(٢٦) معرفة علوم الحديث للحاكم، ص: ١٠٦
(٢٧) التنبيه والرد للملطى، ص: ٥٢
(٢٨) معرفة علوم الحديث للنيسابورى، ص: ١٣٥
(٢٩) علوم الحديث لابن الصلاح، ص: ١٠٣
(٣٠) ترجمة عكرمة فى الطبقات الكبرى لابن سعد، ص ص: ١٣٣، ٢٢٢ ميزان الاعتدال للذهبى، ص ص:١٣ـ١٧
(٣١) صحيح البخارى بحاشية السندى، ط الشعب، ص: ١٩٦
(٣٢) الأحكام للآمدى، ص ص: ١٧٨ـ١٨٠
(٣٣) الوابل الصيب من الكلم الطيب لابن القيم الجوزية ـ ص: ٧٧
(٣٤) سيرة بن عباس فى تاريخ ابن كثير، ص: ٢٩٠ طبقات ابن سعد، ص: ١٩
(٣٥) ترجمتها فى المنتظم لابن الجوزى ص: ٢٨٨ وطبقات ابن سعد، ص ص: ١٤، ٤٢
(٣٦) فتح البارى فى شرح صحيح البخارى، ص: ٣٣٧
(٣٧) السنة بين أهل الفقة وأهل الحديث، ص ص: ١٠٤، ١٠٧ ومقال للمؤلف (الغزالى يرد على الغزالى) فى الأهالى بتاريخ ١٩٩٣/٧/١٤
(٣٨) الغزالى: تراثنا الفكرى، ص ص: ١٧٥ ـ١٧٩، وقد نشرت هذه الفتوى بجريدة الأحرار بتاريخ ١٩٩٣/٨/٥
(٣٩) المنتظم لابن الجوزى، ص ص: ١١، ١٦٦، ١٦٨
(٤٠) فتاوى ابن تيمية، الجزء الأول ـ ص ص: ٣٥٩ـ٣٦٦، الجزء الثانى ـ ص ص: ٥٠، ٥٢

نصـــر حـــامـــد أبـــو زيـــد



بيــــانـــات

بيـان المثـقـفين المصـريين

قـا إن المثـقـفين المصـريين من أدباء وفنانين وباحـثين وأساتذة جامـعيين، قـد هالهم الحكم الذى أصـدرته إحدى دوائر محكمـة استئناف القاهرة بالتفريق بين الدكتور **نصر حامد أبو زيد** والسيدة زوجته يعلنون مؤازرتهم لهما فى معركة الدفاع عن حرية الاعتقاد والتعبير والبحث العلمى وحرية الحياة الشخصية.

إن المـثـقـفين المصـريين يرون أن هذا الحـكم تشـوبه مطاعن ومـخالفات جسـيمة للحقـوق الأسـاسية للإنسان ويعتقدون:

١ - أن هذا الحكم لا يستند على أساس من الدسـتـور أو القانون وأنه يأتى بمخالفات جسيمـة وصريحة للاتفاقات والعهود الدولية لحقوق الإنسان التى صدقت عليها مصر، والتى تعتبر جزءاً من التشريع المصرى الملزم لكل مؤسسات الدولة، والمجتمع وعلى رأسها المؤسسة القضائية.

٢ - أنه لا يجوز بأى حال، لأى شخص أو جماعة أو جهاز أو مـؤسسـة أو حـتى أمـة بكاملها سلب أى إنسان حقـه فى الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير كما لا يجوز لأى أحد كان انتهاك ضمائر الناس بالتفتيش فيها، استهدافًا لتجريمهم أو رميهم بالكفر إرهاباً للمجتمع بأسره.

٣ - أن قضـية حرية الاعـتقاد والتـفكير وحـرية التعبـير، ليست قضية المثقفين وحدهم وإنما هى قضية الأمة بأسرها، لأنها ضمان حيويتها وقدرتها على الإبداع والتقدم.

إن الموقعين أدناه:

١ - يطالبون بأن تلتزم جميع هيئات إعمال القانون بتنفيذ بنود العهود والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان التى التزمت بها مصر.

٢ - يدعـون كـافـة مـؤسسـات المجـتمع إلى العـمل الجاد والدءوب لإلغاء جميع التشريعات والقوانين المقيدة للحريات.

٣ - يناشـدون جـمـيـع الأحـزاب والهـيـئـات والمؤسسـات والنقابات وكافة هيئات المجتمع التضامن مع الدكتور نصر

حامد أبو زيد والسيدة زوجته، والوقوف وقفة حازمة وشاملة ضد جميع صور التعصب، التى تزرع العنف والإرهاب فى المجتمع، ولاسيما التحريض الذى صار منظماً ضد حرية الإبداع.

٤ - يناشدون كافة المثقفين والمبدعين والهيئات المعنية بحرية الاعتقاد والتعبير فى جميع أنحاء العالم، التضامن معهم فى هذه القضية.

الموقعون

يوسف درويش، أحمد نبيل الهلالى، أحمد سيف الإسلام، ليلى سويف، عايدة سيف الدولة، سمير حسنى، عادل حمودة، أمينة رشيد، سامية محرز، شمس الأتربى، أميرة هويدى، محمد أبو الغار، نديم شمس، عبدالهادى الوشاحى، سيد البحراوى، صفاء زكى مراد، هشام مبارك، ناصر أمين، ماجدة فتحى، جمال عبدالعزيز، منال الطيبى، كرم صابر، وائل عبدالفتاح، حلمى شعراوى، خالد حريب، رأفت الميهى، يسرى نصر الله، خالد يوسف، نهلة درويش، سعيد هجرس، أمير سالم، رضوان الكاشف، إيهاب الخولى، خالد الفيشاوى، سامى السيوى، يسرى مصطفى، عبدالرحمن نور الدين، جورج جرجس، عمر مرسى، مارلين تادرس، فتحية العسال، جميل شفيق، فريدة النقاش، سيد القمنى، عبدالمنعم رمضان، عبلة الروينى، فوزية رشيد، محمد عبدالتواب، صالح سليمان، حسن بيومى، محمد السيد سعيد، مريد البرغوثى، وحيد خليل، اعتدال عثمان، محسنة توفيق، إبراهيم عبدالمجيد، محمد سليمان، يوسف أبو رية، سعيد الكفراوى، رضوى عاشور، مؤمن حسن، شريف فرجانى، ليلى الشربينى، ناجى رمضان، خليل كلفت، إدوار الخراط، إبراهيم أصلان، محمد البساطى، خالد السرجانى، محمد حسين، سمير عبدالباقى، محمد هاشم، بهاء طاهر، عبدالوهاب داود، حلمى النمنم، هشام قشطة، نزار سمك، مصطفى الخولى، صنع الله إبراهيم، فريد زهران، محمود أمين العالم، محمد أبو رحمة، سليمان فياض، محمد حجازى، محمود مدحت، فريال غزول، حسين شعلان، بشير السباعى، يوسف وهيب، محمود الوردانى، جمال الغيطانى، يوسف القعيد، يوسف محمد يوسف، فاروق عبدالقادر، حازم شحاتة، رؤوف حمزة، محمد عيد إبراهيم، أحمد عمر شاهين، عمر جهان، جمال القصاص، لطيفة الزيات، رفعت سلام، عبدالمنعم تليمة، أحمد الأهوانى، يحيى شرباش، شبل بدران، محمود أبو زيد، جمال نجيب، محمود شيحة، عثمان أنور، على عفيفى، حسين حمودة، إبراهيم فتحى، فاطمة قنديل، إيمان مرسال، حلمى سالم، حسن طلب، أحمد حسان، ماجد يوسف، أمجد ريان، محمد متولى، أحمد يمانى، هدى حسين، ياسر عبداللطيف، إبراهيم عبدالفتاح، محمد حاكم، عز الدين نجيب، مفرح كريم، سعد الدين حسن، سعيد شعيب، وائل قنديل، محمد عبلة، محمود بقشيش، سيد سعيد، فوزى منصور، على فهمى، حسين كشك، غالى شكرى، أحمد عبدالمعطى حجازى، فتحى عبدالله، مهدى مصطفى، عبده جبير، جمال السبعاوى، مخلص عبدالغنى، سيد محمود حسن، هناء خليل، عماد الدين أنس، علاء الدين كمال، محمد عبدالعاطى، محمود على محمد، حسن عبدالغفار، بهيج إسماعيل، كمال الجويلى، سيد حجاب، عبدالرحمن الأبنودى، عبدالله الطوخى، صلاح عيسى، علاء الديب، صالح راشد، سعد أردش، أسامة عرابى، شهيدة الباز، عادل هاشم، صفاء الطوخى، على بدرخان، عبدالعال الباقورى، محمد شهاب سعد، أحمد فهمى، محمد الحسينى، حسن سرور، صلاح الراوى، حسن عبدالغفار، طارق محمد الإمام، على سعيد أحمد، عبدالناصر إسماعيل، صابر عبدالمنصف، أسامة رمضان عبده، خالد عادل، أسامة خليل، حجاج أحمد، عبدالعزيز الشبينى، حامد العويضى، محمد هريدى، أميرة عبدالحكيم، محمد عبدالعال، أحمد طاهر، محمود قرنى، علاء حسنى، إيمان فكرى، محمد عبدالخالق، أحمد أديب، نجلاء محمد، محمد جاد الرب، سيد خميس، رءوف عياد، بهجت عثمان، سعيد عبيد، هالة طوبار، عبدالحكيم حيدر، جوده خليفة، ممدوح الكاشف، علاء غنام، عزة كامل، حسن أبو بكر، أحمد فؤاد نجم، محمد حمام. ■

حرية الفكر والوجدان والعقيدة فى خطر - بيان المنظمة المصرية لحقوق الإنسان

تلقت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان بقلق بالغ نبأ صدور حكم قضائى بالتفريق بين د. **نصر حامد أبو زيد** الأستاذ بجامعة القاهرة وزوجته د. **إبتهال يونس** تحت ادعاء تبنيه أفكاراً وآراءً تنطوى على الردة عن الإسلام من خلال أبحاثه ودراساته العلمية التى كانت مقدمة لترقيته لدرجة الأستاذية وهى الأبحاث التى انتهى أساتذة مجلس قسم مادة اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة بإجماع أصواته

نصـر حـامـد أبو زيد



بيـــــانات

إلى رفض التقرير الصادر بعدم ترقيته على أساسها، وقد تم فى الأسبوع الماضى ترقيته بالفعل إلى درجة الأستاذية بقرار من مجلس جامعة القاهرة.

وكانت محكمة الجيزة الابتدائية قد رفضت من قبل الدعوى التى تقدم بها بعض الأشخاص للتفريق بين **د. نصر حامد أبو زيد** وزوجته باعتبار أنها قد رُفعت من غير ذى صفه، مؤكدة أن القانون المصرى لا يأخذ بدعاوى الحسبة.

والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان وهى تعلن موقفها من هذا التطور المفاجئ الذى يشكل سابقة أولى من نوعها فى تاريخ مصر الحديث فى التفريق بين زوجين دون إرادتهما بسبب آراء واجتهادات أبداها أحدهما، وتدرك أن الأحكام القضائية لا تعقيب عليها باعتبار أن الطعن فى هذه الأحكام ينبغى أن يجرى أمام المحاكم المختصة، لكنها أيضاً تدرك أن واجبها يحتم عليها أن تلفت النظر إلى التداعيات والآثار الخطيرة التى يرتبها تنفيذ هذا الحكم القضائى وخاصة فى ظل تنامى الدور الذى تقوم به بعض الجماعات والأشخاص فى تأجيج مناخ الكراهية والتعصب الدينى.

ولقد سبق أن أعلنت المنظمة أن تلك الدعوى تمثل محاولة خطيرة لوضع القضاء المصرى فى مواجهة غير مبررة مع حرية الفكر والاعتقاد التى كان الدفاع عنها واحترامها موقفاً ثابتاً ومستقراً فى التراث القضائى والقانون المصرى.

وتعتقد المنظمة أن النتائج التى انتهت إليها هذه الدعوى تعد مؤشراً خطيراً على التهديدات الجسيمة الحالية والمستقبلية التى يمكن أن يقع تحت طائلتها أعداد كبيرة من المفكرين والكتاب بسبب آرائهم التى يعتنقونها أو اجتهاداتهم الفكرية وذلك بالمخالفة لأحكام المادة ٤٦ من الدستور التى تكفل حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية وبالمخالفة لأحكام المادة الثامنة عشرة من العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية الذى صدقت عليه مصر والتى تقضى بحق كل إنسان فى حرية الفكر والوجدان والدين وأنه لا يجوز تعريض أحد لإكراه من شأنه أن يخل بحريته فى أن يدين بدين ما أو بحريته فى اعتناق أى دين أو معتقد يختاره.

ويضاعف من قلق المنظمة أن هذا التطور بمثابة حكم بالموت المعنوى على المدعى عليه وزوجته بما ينطوى عليه من اقتحام خصوصيات العلاقة الزوجية وإجبارهما على فض هذه الرابطة التى تمت بالرضا التام للزوجة، وبما يشكله تمسك الزوجة بالإبقاء على هذه الرابطة من اتهامات لها تمس سمعتها، وبما سيستتبع ذلك من محاولات لإقصاء **د. نصر حامد أبو زيد** من وظيفته كأستاذ جامعى.

وفضلا عن هذا وذاك فإن هذا التطور الذى يأتى فى وقت تتصاعد فيه حمى التعصب الدينى، يفتح الباب لتعريض **د. نصر أبو زيد** وزوجته لخطر الاغتيال بواسطة بعض جماعات الإسلام السياسى التى تعتقد أنه من الواجب عليها تنفيذ عقوبة القتل فوراً فى المرتد. وتذكر المنظمة فى هذا الصدد بالفتاوى التى أطلقها فضيلة الشيخ **محمد الغزالى** و**د. محمود محمد مزروعة** خلال محاكمة المتهمين بقتل المفكر العلمانى **فرج فودة** والتى أجازت للأفراد قتل المرتدين والمعارضين للشريعة إذا لم يقم الحاكم بتطبيق حد الردة عليهم وتخشى المنظمة من أن تعطى النتائج التى تمخضت عنها قضية **د. نصر أبو زيد** الضوء الأخضر لأولئك المتعصبين دينياً لتطبيق فتاوى القتل والاغتيال.

إن المنظمة المصرية لحقوق الإنسان التى ترى من حيث المبدأ أنه لا يجوز طرح إيمان واعتقاد الإنسان على بساط المناقشة تذكر بأن أحكام النقض قد استقرت على أن «الاعتقاد الدينى مسألة نفسية فلا يمكن لأية جهة قضائية البحث فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية الرسمية وحدها، وهى من الأمور التى تُبنى الأحكام فيها على الإقرار بظاهر اللسان والتى لا يسوغ لقاضى الدعوى التطرق إلى بحث جديتها أو بواعثها أو دوافعها».

وتعتقد المنظمة أن التطور الأخير قد يؤدى إلى نتائج خطيرة تهدد الحق فى اعتناق الآراء والأفكار والحق فى الاختلاف والاجتهاد العلمى وتفتح الباب لقتل المفكرين والأدباء بسبب تبنيهم لآراء واجتهادات تختلف مع آراء واجتهادات غيرهم.

وفى هذا الصدد فإن المنظمة تدعو السلطات إلى:

١ - اتخاذ الاحتياطات والتدابير الكفيلة بحماية حياة د. **نصر أبو زيد** وزوجته.

٢ - ضرورة أن يقوم المشرع بالنص صراحة على حظر إقامة دعاوى الحسبة وعلى وجه الخصوص فى قضايا الرأى لما تنطوى عليه هذه الدعاوى من تفتيش فى ضمائر الكتاب والمفكرين والباحثين والأدباء، ولقطع الطريق على استخدام هذه الدعاوى كسلاح من قبل بعض الجماعات المتعصبة دينياً لتكفير المخالفين لهم فى الرأى أو الاجتهاد ووضعهم هدفًا لبنادق الاغتيال.

٣ - إعادة النظر فى كافة التشريعات المقيدة لحرية الفكر والرأى والعقيدة بما يتفق مع أحكام المادة ٤٦ من الدستور والعهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية حماية للأعمال الفكرية والأدبية والعلمية والفنية وبما يعزز القدرة على الإبداع والاجتهاد.

٤ - تأكيد التزام الدولة بأحكام اتفاقية منع التمييز ضد المرأة والتى تتضمن حقها فى حرية اختيار زوجها وتمتعها بحق متساو مع الرجل فى الإرادة الحرة فى عقد الزواج وفى فسخه. وأخيراً فإن المنظمة تعتقد أن الدولة مطالبة الآن وأكثر من أى وقت مضى بالنهوض بمسئولياتها كاملة لضمان حق كل فرد فى حرية الفكر والدين والوجدان وضمان ألا يتعرض أحد لأى إجراء من شأنه أن يخل بحريته فى أن يدين بدين ما أو فى حريته فى أن يعتنق الأفكار أو المعتقدات التى يختارها. ■

بيان من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية

نحن الموقعون على هذا البيان من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية وقد هالهم نبأ الحكم الصادر من محكمة استئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور **نصر حامد أبو زيد** والسيدة زوجته الدكتورة **إبتهال يونس** يرون فى هذا الحكم وأداً تاماً للحرية الأكاديمية.

إننا نعتقد أن حرية الفكر والبحث العلمى هى حجر الأساس فى قيام الجامعة وأحد أعمدة بناء صرح التقدم لأمتنا، وأى هجوم على هذه الحرية يمثل ضربة بالغة لقيم الجامعة وسمعتها وخطوة تدفع بأمتنا نحو هاوية الجهل والظلام.

لذا نعلن:

- تضامننا مع زميلينا الدكتور **نصر حامد أبو زيد** والدكتورة **إبتهال يونس فى هذه المحنة**.

- استنكارنا للحملة الغوغائية التى تستهدف قيم حرية الفكر والبحث العلمى والتى وصلت لقمتها بتصريحات للبعض يطالبون فيها بمنع أبحاث معينة وإبعاد أصحابها عن الجامعة - نهيب بالمجلس الأعلى للجامعات العمل على تدعيم حرية البحث العلمى بكافة الوسائل ومنها أن يتبنى السعى لدى المشرع نحو إضفاء حصانة قانونية على أعمال البحث العلمى. - كما نطالب إدارة جامعة القاهرة أن تبادر باتخاذ الإجراءات الكفيلة بمؤازرة الدكتور **نصر حامد أبو زيد** فى مواجهة الحملة الظالمة التى يتعرض لها وبالرد على هذه الحملة بما يعزز من صورة الجامعة ومكانتها، وهى الجامعة الأم العزيزة على كل مصرى غيور. ■

دفاعا عن الضمير العربى، ودفاعا عن نصر حامد أبو زيد

فى حادثة غير مسبوقة، أقدمت محكمة الاستئناف فى القاهرة، على إصدار حكم يقضى بالتفريق بين الدكتور **نصر حامد أبو زيد** وزوجته الدكتورة **إبتهال يونس**، بحجة الارتداد عن الإسلام. والحادثة الجديدة، البشعة استتباع لحادثة سبقت، منعت، قبل عامين، لقب الأستاذية عن **نصر** فى كلية الآداب فى جامعة القاهرة، بدعوى الإساءة إلى الدين. وفى الحادثة الجديدة، كما فى التى سبقتها، يقع الدكتور **أبو زيد** ضحية لمعركة سياسية بامتياز، ذلك أن القوى الظلامية لا ترفع عليه سيف الترويع والإرهاب، إلا لتنصب ذاتها مرجعًا سياسيًا وحيدًا، يخضع الدولة والمجتمع، متوسلا ثنائية الكفر والإيمان الزائفة.

إن المعركة القديمة والمتجددة الموجهة ضد **نصر حامد أبو زيد**، لا تستهدف شخصاً تنويرياً أو اجتهاداً علمياً تجديدياً، بل هى معركة ضد العلمانية والعقلانية والديمقراطية كلها، إن لم تكن معركة ضد كل القوى الاجتماعية التى تواجه القوى الظلامية، أو التى تعرقل طموحها السافر إلى التحكم بالمجتمع

نصــر حــامــد أبو زيد



بيـــــانـات

والدولة. وفى هذا السياق، يعيش **أبو زيد** مأساة مزدوجة، فهو الباحث الفرد الذى فى محاربته ومحاصرته واضطهاده، تقوم القوى الظلامية بمحاربة وحصار وترويع كل القوى المدافعة عن العلمانية والعقلانية والديمقراطية أما المأساة الثانية فتتجلى فى حضور السلطة وغيابها فى آن، كأن السلطة لا تحمى **نصراً**، إلا لأن بعضاً منها يحمى القوى التى تضطهد **نصراً** وترمى عليه بتهم الكفر والارتداد، فالقضية الأولى التى وصمت الإنتاج العلمى **لنصر** بتهمة التكفير صدرت عن جامعة القاهرة، وهى مؤسسة رسمية، كما أن القضية الجديدة صدرت عن محكمة الاستئناف، وهى مؤسسة رسمية أيضاً. ولعل فى هذا الوضع ما يعلن عن مأساة **نصر حامد أبو زيد**، فالقوى الدينية التى تطمح إلى ترويض السلطة، تستعمل أدوات السلطة ذاتها فى مطاردة الفكر وترويع الفكر الطليق.

إن مطاردة **نصر حامد أبو زيد** بتهم مختلفة ذات لفظية دينية، تشكل إرهاباً للفكر واغتصاباً للقيم الأخلاقية وإساءة إلى التسامح، الذى قال به الإسلام والديانات السماوية، بل إن هذه المطاردة، التى تحاكم الضمائر وتعاين النوايا، تمثل تقهقراً مروعًا إلى زمن تسلطى بدائى، ينكر معنى العقل والدستور والحوار والمواطنة، ويحض على الإرهاب والقتل والتدمير. فالقوى الدينية، أو المتقنعة بالدين، لا تتعامل مع **نصر** اعتماداً على ما كتب، بل اعتماداً على ثنائية الكفر والإيمان الزائفة، والتى، فى عموميتها السوداء، ترفض القراءة وتمجد الجهل وتنفى العقل وتعظم الانفعال. وهى فى كل هذا تساوى بين الكفر والاختلاف وبين الإيمان والتجانس، بل تساوى بين الايمان وحفنة من البشر، تحدد معنى الكفر والإيمان. إن رفض الفكر المختلف، كما شجب الحوار. يجعل من الاقتتال والتدمير والقتل عنصراً داخلياً فى كل فكر يدعى احتكار الحقيقة وتمييز الإيمان من غيره. وما دعوى «الردة»، وما يتلوها من فكر انفعالى وظلامى، إلا دعوة إلى العنف وعبث بأرواح البشر واستهتار بالتهم الإنسانية الرفيعة.

إن قراءة الإنتاج العلم المضيء، الذى قدمه **نصر**، يكشف عن تهافت الدعاوى الظلامية، إن لم يكشف، بشكل أدق، عن أسباب هذه الدعاوى، التى تتقنع بالدين، خدمة لأغراض سياسية. فما كتبه، ويكتبه **أبو زيد**، يسعى إلى الدفاع عن الإنسان والعقل والحرية، وعن وعى صحيح يميز بين دين يخدم الإنسان والوطن والمجتمع، ودين مزور آخر يخدم «محتكرية»، والقائمين على «صناعته»، كدين يخدم أغراضاً شخصية وفئوية وطبقية، تهمش كرامة الإنسان وتئد العقل وتسفّه معنى الوطن.

وفى الحالات كلها فإن الهجمة الظالمة التى يعد **نصر حامد أبو زيد** ضحية لها، بعيدة البعد كله عن قضايا الدين والإيمان، فهى سياسية أولا وأخيراً، وآية ذلك مدى التعمل والاختلاق، الذى ساوق قضية **نصر**، فى شكلها المزدوج. فدعوى الحسبة، التى استند إليها الحكم الصادر عن محكمة الاستئناف. قد ألغيت من مصر فى عام ١٩٥٥، إضافة إلى أن القضاء المصرى لم يعرف قضية مماثلة، منذ أن أنشئ فى عام ١٨٨٢، خاصة أن حكم التفريق يأتى بعد أن ظفر **نصر** بمرتبة الأستاذية، منذ فترة قصيرة.

إن التضامن مع **نصر حامد أبو زيد** دفاع عن قضايا عدة فى اللحظة عينها، فهو دفاع عن عقل وطنى مضيء. ودفاع عن حرية الفكر وحق الإنسان فى أن يكون إنساناً، ودفاع عن حياة مجتمعية ديمقراطية تعترف بالعصر والتاريخ، وهو دفاع فى النهاية عن مستقبل المجتمع العربى، الذى تبنيه العقول الطليقة الوطنية، لا الصرخات الجاهلية التى تختزل الدين إلى مجردات ظلامية، تئد الوطن وتنصر أعداء الوطن والإنسان.

إن أسرة تحرير النهج، والكتاب والمثقفين الملتفين حولها، كما كل مثقف عربى يدافع عن الرسالة التى يقاتل من أجلها **نصر حامد أبو زيد**، يقفون إلى جانب الباحث المصرى فى محنته القديمة والمتجددة. ■

اللجنة المصرية للدفاع عن حرية الفكر والإعتقاد : دفاعا عن نصر حامد أبو زيد

في مساء الثلاثاء الموافق ١٩٩٥/٦/٢٠م اجتمع عدد من المثقفين والفنانين وأساتذة الجامعات والصحفيين والمحامين وممثلي كافة المؤسسات العاملة في مجال حقوق الإنسان، والذين راعهم صدور حكم تكفير الأستاذ الجامعي الدكتور/ **نصر حامد أبو زيد** والتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة/ **إبتهال يونس**.

رأى المجتمعون ضرورة حشد كل القوى الديمقراطية المدافعة عن حرية الرأي والتفكير والبحث العلمي وحقوق الإنسان من أجل التصدي لهجمة الفاشية الشرسة والتي يتعرض لها المجتمع المصري بأسره. ولذلك يعلن المجتمعون تشكيل اللجنة المصرية للدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد للتصدي لهذه الهجمة وإعلان تضامن كافة القوى مع الدكتور/ **نصر حامد أبو زيد** وزوجته. ووقوفهم صفاً واحداً ضد انتهاك حرية الفكر والاعتقاد. ■

بيان المركز المصري لنادي القلم

أعضاء المركز المصري لنادي القلم الدولي يعلنون تضامنهم الكامل مع الدكتور **نصر حامد أبو زيد** والدكتورة **إبتهال يونس** ويستنكرون التفتيش في الضمائر واستباحة الحياة الشخصية ويطالبون بالتعجيل في اتخاذ الإجراءات القانونية الكفيلة بحل هذه القضية.

وتأمين حياة الدكتور **نصر حامد أبو زيد** والدكتورة **إبتهال يونس**.

ويؤكدون على الآتي:

* إصدار تشريع محدد وصريح يحظر على المحاكم قبول دعاوى الحسبة وبيان الأضرار الجسيمة الناتجة عن استمرار إعمال هذا القانون الذي ألغي عام ١٩٥٥.

* الالتزام بتنفيذ المواثيق والمعاهدات والإتفاقيات الدولية التي وقعت عليها مصر والخاصة بحقوق الإنسان ورفض جميع صور التعصب والتعسف ضد حرية الاعتقاد والتفكير والتعبير.

* العمل على تنفيذ مواد الدستور التي تنص على حرية الفكر.

* الحفاظ على حرية التفكير والتعبير بوصفهما كلا لا يتجزأ في مجال الإبداع الفكري والأدبي والبحث العلمي وفي مجال الصحافة.

* توفير ضمانات حرية الفكر واحترام العقل وحق الاجتهاد ونزاهة الرأي المنشور في كتاب أو صحيفة.

* تدعيم الدور الحيوي للجامعات كمؤسسات علمية تعمل على ترسيخ قواعد التفكير العلمي وتجديده وتحمل رسالة التقدم. ■

تضامنا مع الدكتورة إبتهال يونس

نحن النساء المتضامنات مع الدكتور **نصر حامد أبو زيد** - الذي تعرض لحملة بربرية من العنت والاضطهاد على امتداد ثلاث سنوات كانت خاتمتها الحكم بتفريقه عن زوجته - إذ نشعر بالامتهان - كما يشعر كل من يحترم عقله على أرض هذا الوطن، وكل من بقي له من إنسانيته وكرامته ما يحملانه على رفض الخضوع لسيادة محاكم التفتيش التي تغتصب حق التفتيش في الضمير والوجدان الإنساني الموار، وتنتهك حرية العقل البشري المبدع الخلاق الذي ما نجحت كل عصور الظلام التي مرت بها البشرية في إغلاق الطريق على تحليقه بحثًا عن التقدم وأملا في الغد - يفوق جزعنا وغضبنا غضب الجميع، لأننا كنساء - بصفة خاصة - نمتهن على نحو أشد، في شخص الدكتورة **إبتهال يونس** التي أنكرت عليها إنسانيتها فيما يسمى بدعوى الحسبة والحكم الصادر استناداً اليها بتفريقها عن زوجها.. فإذا كان الدكتور **نصر** يعاقب وفقاً لمنطق محاكم التفتيش على إثم التفكير وإعمال العقل، فإن الدكتورة **إبتهال** لا تعاقب، ولكنها تستخدم كأداة للعقاب.. أداة بلا مشاعر أو عقل وبلا إنسانية أو حق في الاختيار، فتتحول في شريعة هؤلاء - التي لا نعلم من أية مصادر فقهية أو قانونية يستقونها - إلى دمية ينبغي

نصر حامد أبو زيد



بيانات

انتزاعها من ولد عاق خرج على نواميسهم - التى تنكر على الإنسان نعمة العقل وأمانة التفكير، ولا تعرف عنه سوى غرائزه ولهذا.. فإن العقوبة هى الحرمان من الزواج، لتكون مادة العقاب البشرية - ويا للمهانة - دكتورة فى الجامعة، تملك من رجاحة العقل وملكة التفكير ما تتحدى به كل زبانية التكفير والجهالة.

فى العقد الأخير من القرن العشرين.. وبحكم قضائى!! تمتهن الدكتورة **إبتهال يونس**، تنكر عليها آدميتها و يستلب منها حقها فى حرية الاختيار.. أبسط حقوق الإنسان، فإلى أى درك هبطنا؟ وأى مصير ينتظرنا إذا لم نثر لكرامتنا وإنسانيتنا... فلتذهب إلى الجحيم الآن وإلى الأبد كل محاكم التفتيش، وكل تراث التتار الذى يجرم الفكر ويحاول منذ قرون أن يسجن العقل ويشل إبداعاته ويحرق إنتاجه ويقطع الطريق على تحليقه إلى عالم بلا قيود، وبلا قمع.

فمن يحاكم من؟ من يعطى الحق لأناس يعرف الجميع تاريخهم الذى يجعلهم الأجدر - دون جدال - بالمساءلة والمحاكمة - فى أن يكونوا القيمين على مصير الدكتورة إبتهال وحياتها واختياراتها، وأن يطلبوا الحكم بتفريقها عن زوجها، والأغرب والأعجب أن يحصلوا على حكم بما أرادوا!! من أعطاهم الحق في تفريق زوجين جمعت بينهما الألفة والأحلام المشتركة؟ أى قانون يحموه ويحميهم ويمنحهم القدرة على تخريب حياة أسرة وهدم أركان بيت.

أو ليست للبيوت حرمات.. أو ليست الأسرة ركن المجتمع الحصين الذى يحميه الدستور وتؤمنه الشرائع، السماوية.. أهكذا.. أصبح كل شيء مستباحاً بلا حصانة أو حماية.. أهكذا أصبح حتى الاعتداء على كيان الأسرة وحرمات البيوت مجرد وسيلة لاستعراض القوة وممارسة النفوذ من قبل جماعات الإسلام السياسى، ولكن.. لا عجب.. فالإسلام نفسه والقانون والقضاء تستخدم كلها فى لعبة سياسية ظلامية توشك أن بوطننا كله..

إننا إذ نعلن تضامننا الكامل مع الدكتورة **إبتهال** واستعدادنا للذود بكل غال ورخيص عن حياتها وحقها فى الاختيار.. ندين هذا الأسلوب الرخيص الذى جعل منها مادة لعقاب زوجها، ونرفض أى محاولة للتفريق بينها وبينه، ونطالب بوقف استخدام ما يسمى بدعاوى الحسبة فى الأحوال الشخصية - التى سقط سندها القانونى منذ أربعين عاماً، ويمنع المحاكم ابتداءً من قبولها حتى لا يُترك الأمر فيها لقناعات وميول القضاة، فليس لأحد الحق فى تقرير مصير أسرة سوى أطرافها..

ان الخطر يتهدد حياتنا كلها.. تراثنا وحضارتنا، حاضرنا ومستقبلنا، ويمكن له أن يأتى على الأخضر واليابس فيها..

فلنقف جميعاً دفاعاً عن حياتنا..

ولتسقط كل محاكم التفتيش..

عضوات لجنة الدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد.

حملة التضامن مع الدكتور نصر حامد أبو زيد. ■



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

لوحة الغلاف الأخير:
الملكة تى
من تصميمات شادى عبد السلام



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب